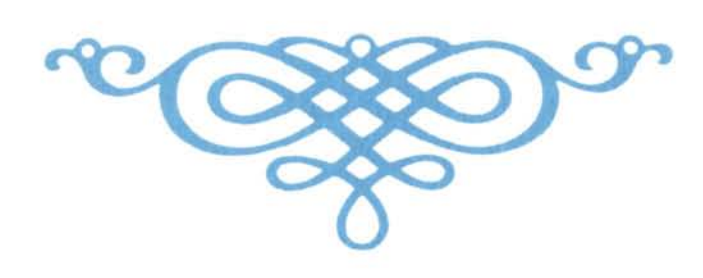
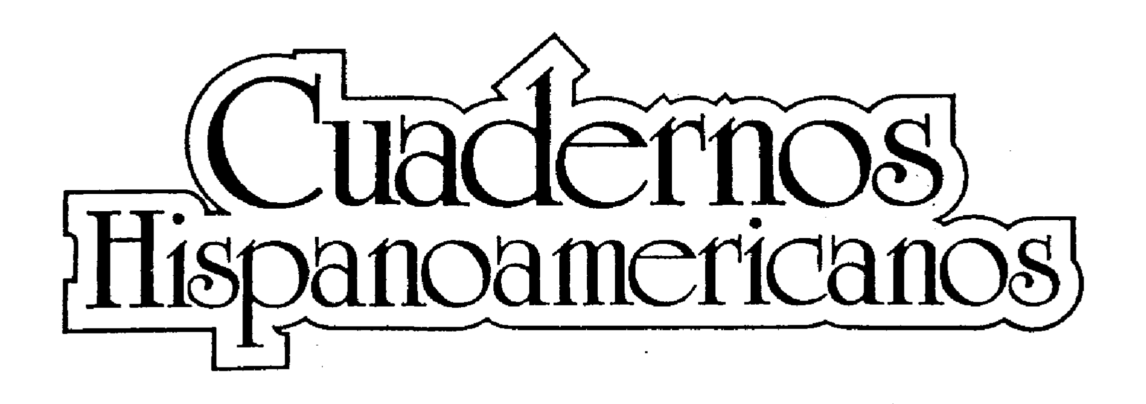

Cuadernos Hispanoamericanos
488
Febrero 1991





REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5

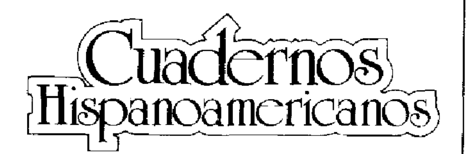


488

Invenciones y ensayos



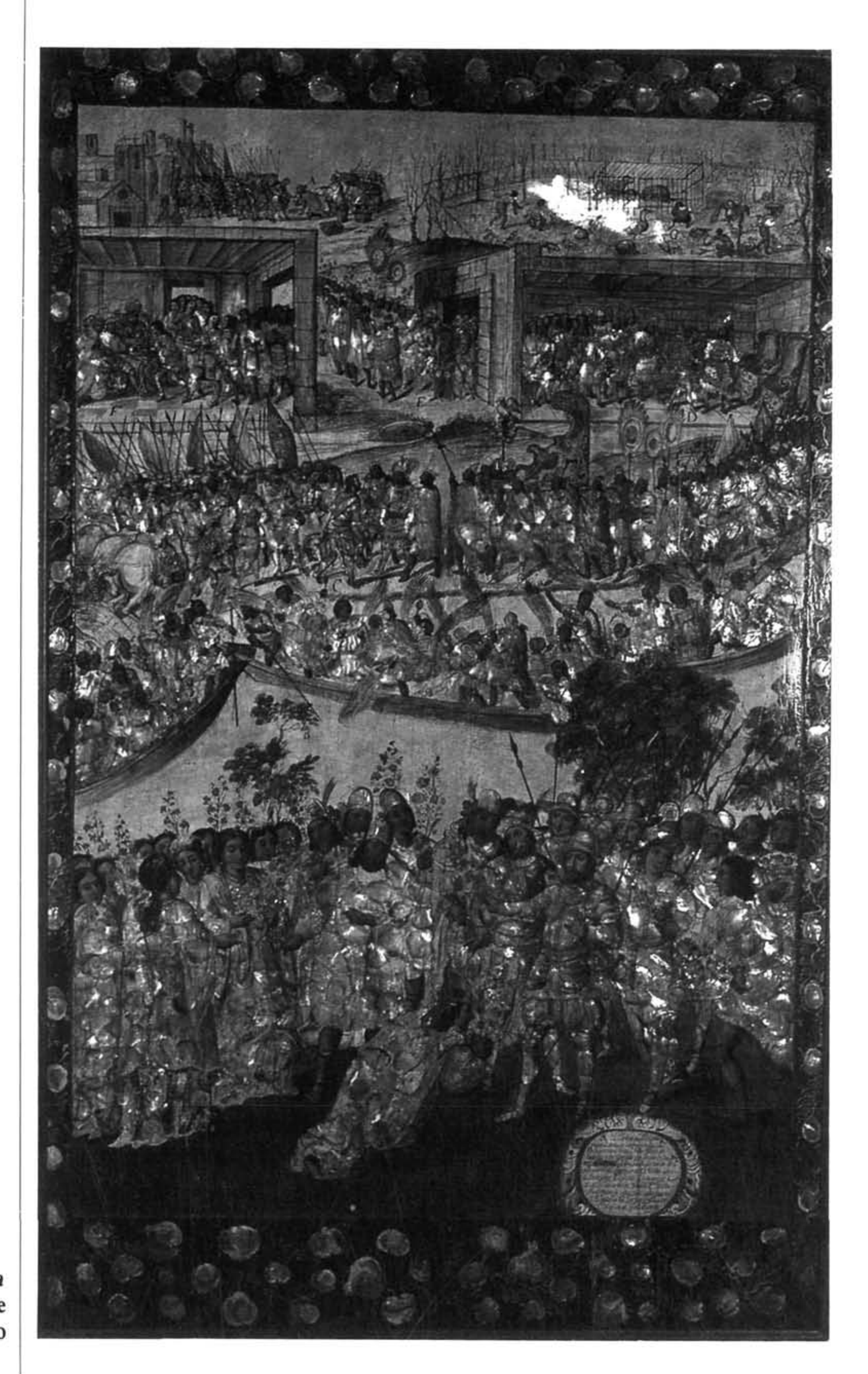
Lecturas



488

Siguiente

INVENCIONES Y ENSAYOS



El sobrino de Moctezuma recibe a Cortés. Arte colonial mexicano



América: lo real imaginario*

I

Las relaciones literarias e intelectuales entre Hispanoamérica y España, así como las de Brasil y Portugal, son y han sido complejas. En ocasiones, aisladas, ha prevalecido, por encima de las diferencias nacionales y políticas, eso que ha venido a llamarse familias poéticas; pero la memoria de la lengua y la frecuentación de sus mundos han sido las notas escasas o parciales de esta tensión formada por el continente americano y la península ibérica. No soy historiador ni un experto en estas cuestiones, así que lo que voy a decir puede entenderse como algunas reflexiones de un lector de nuestras literaturas y, ocasionalmente, las de un poeta. Además de estas limitaciones o localizaciones, hablo como alguien situado en una cultura y geografía específicas.

En primer lugar quiero salir al paso de la crítica que, generalmente, se suele hacer a los españoles: no conocen —salvo en casos muy contados— lo que se hace en América Latina, si se exceptúan a los grandes novelistas y a dos o tres grandes poetas. Esto es, grosso modo, cierto, pero lo mismo se podría decir de Argentina, Perú, México o Chile respecto al resto de los países latinoamericanos. ¿Qué lector medio mexicano conoce a Alejandra Pizarnik, Alberto Girri, Edgar Bayley o, incluso, a Enrique Molina o Roberto Juarroz? ¿Y qué lector argentino conoce a Ulalume González de León, Gabriel Zaid o Salvador Elizondo? Lo mismo ocurre en España: son pocos los poetas —no ya lectores normales— que han leído a José Gorostiza, Emilio Wesphalen o Eugenio Montejo, por poner a tres poetas distintos en sus mundos y nacionalidades. Más grave sería si habláramos de Manuel Bandeira, Cecilia Meireles, Carlos Drummond de Andrade o, más modernamente, de Haroldo de Campos. Felizmente, este último ha comenzado a ser traducido, en México, por Eduardo Milán y Manuel Ulacia, y en España por Andrés Sánchez Robayna.

Lo que quiero decir con esto es lo siguiente: nuestros olvidos e ignorancias no radican sólo en los existentes entre la península ibérica y la América latina, sino que es un mal que afecta a toda nuestra comunidad.

** Conferencia leída en la Fundación Memorial da América Latina, en el encuentro «A palavra poética na América Latina», São Paulo, 6 de diciembre de 1990.*

Como se sabe, la poesía española ha sido fecundada en varias ocasiones por la latinoamericana. La primera de importancia fue debida, sobre todo, al gran poeta nicaragüense Rubén Darío (sin olvidar a José Asunción Silva, cuya obra fue editada con prólogo de Miguel de Unamuno). Rubén se enteró antes que nosotros, y mejor, de lo que estaba ocurriendo en París. Y algunos españoles que no ignoraban los rumbos de la poesía simbolista y parnasiana, como los hermanos Machado, recogieron esta semilla que amplió nuestra versificación y dotó a la lengua de una mayor riqueza. El otro momento de esta relación pasiva, pero receptiva y, finalmente, activa, de la poesía española, viene dado por el chileno Vicente Huidobro, el padre —discutido por Guillermo de Torre— de la vanguardia en nuestra lengua. El siguiente es también un chileno y su influencia fue tecunda: Pablo Neruda. Su *Residencia en la tierra*, tal vez su mayor libro, fue publicado en España. Provocó una verdadera alteración en muchos poetas, sobre todo en los jóvenes. Sin embrgo, Antonio Machado, injusto en su comprensión de las nuevas generaciones, no supo comprenderlo. A pesar de estas presencias centrales —hubo muchas otras de importancia desigual— no había en el primer tercio de nuestro siglo una preocupación americana, un verdadero interés por el otro costado de nuestra lengua. Después de la derrota de 1898 en Cuba, frente a los norteamericanos, los españoles comenzaron a meditar sobre el ser de España y su significación intrahistórica. Luego vino la guerra civil (1936-1939) y la diáspora: la mayor parte de nuestros poetas se extendieron por América; otros murieron por aquellos años (Antonio Machado, en su huida hacia Francia, Lorca asesinado en Granada; Miguel Hernández en la cárcel, tres años después de acabada la contienda). Entre los escritores exiliados están Luis Cernuda, José Moreno Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Juan Gil Albert, José Gaos, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, Ramón J. Sender. Es realmente impresionante pensar en lo que significa esta nómina. Algunos de ellos fueron profesores en Estados Unidos o en Puerto Rico; otros vivieron, escribieron y editaron en la América Latina. No fueron los únicos exiliados del mundo intelectual: numerosos pintores, profesores, científicos y políticos se dispersaron por la mayoría de los países americanos. Hay buena prueba de ello en Argentina, Chile, Cuba y, sobre todo, en México, tanto en su universidad, en el Colegio de México, como en el mundo editorial y en la formación de muchos de sus intelectuales. Tengo que reconocer, sin embargo, que el mundo americano aparece muy poco en la poesía de estos poetas exiliados, y cuando aparece es de manera episódica y lateral. Algo más de presencia hay en la prosa de estos poetas; recordemos *Ocnos*, de Cernuda, o varios de los libros de Moreno Villa. Importante fue la influencia docente de José Gaos. Un dato: dirigió y alentó muchas de las tesis sobre lo americano que, pasado el tiempo, asentarían las bases de las discusiones sobre la historia de América. Uno de esos libros fue *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos.

Desgarrados por la guerra y el exilio, vivieron siempre con las maletas hechas, por decirlo con una expresión plástica algo exagerada. Sin embargo, no fueron indiferen-



tes ni a las sociedades en las que vivieron, ni a sus colegas. Esta quizá sea la dicotomía: como individuos insertos en un medio social actuaron con cierta decisión y creatividad; como escritores, no podían olvidar que habían salido de su país a causa de un trauma histórico. Escribir, casi siempre, era hacerlo sobre la herida.

El resurgir de la presencia de la poesía latinoamericana en España (salvo el revival de Neruda y Vallejo en el tardofranquismo, que en ocasiones tuvo tintes más políticos que literarios), tal vez pueda situarse a principios de los años setenta. Uno de ellos, figura central en las letras de nuestro siglo, fue Octavio Paz. Su primer libro publicado en España —salvo un libro de poemas editado por Altolaguirre en 1937— fue *La centena*, una antología poética. Desde entonces su influencia se ha hecho evidente o subterránea en varios poetas más o menos destacados y en multitud de jóvenes. Lo mismo puede decirse de la mayor parte de los novelistas latinoamericanos, a los que podríamos sumar, desde hace menos años, y traducidos, a los de lengua portuguesa (Nélida Piñón, Jorge Amado, Joâo Guimarâes Rosa, Clarice Lispector o el portugués José Saramago, entre otros muchos). Si España se ha convertido en el centro editor de nuestra literatura, es gracias a la situación económica y, por otra parte, a un verdadero interés en el mundo de la ficción literaria que escritores como García Márquez, Carlos Fuentes, Roa Bastos o Borges expresan. No es tanto un interés por *el otro* latinoamericano, perteneciente a Caracas o Sâo Paulo, sino al mundo autónomo de la imaginación literaria. De ahí que, en España, ahora se conozca mejor la literatura de los países iberoamericanos pero no la historia y la política de estos mismos países. Todo el mundo sabe dónde está *Macondo*, pero no Bogotá.

Doy vuelta a la tortilla por última vez antes de cambiar de tercio: ¿Cuántos conocen en Latinoamérica a Torrente Ballester, Antonio Muñoz Molina, José Angel Valente, José Pla, Salvador Espriu, J.V. Foix, Eduardo Mendoza o Jaime Gil de Biedma? Pocos, muy pocos, y no he mencionado a escritores en gallego o pertenecientes a otros siglos.

No quiero abrumar ni abrumarme con nombres. Quizá sea algo insensato pretender que cada nación iberoamericana tenga un conocimiento más o menos amplio de la literatura producida en el resto de las naciones. También lo es si pensamos que algunos de los países que en algún momento, como el caso de Argentina, han ostentado la cabecera de las inquietudes culturales, están ahora en un estado económico calamitoso que no les permite un acceso aceptable a los bienes culturales internos y externos. No es insensato, sin embargo, suponer y reclamar que deberíamos avivar y exaltar el interés por el otro y por lo otro: cultura significa ruptura con la vivencia endogámica, apertura hacia algo que no somos y que, sin embargo, necesitamos para ser. El ser no se define por el aislamiento, sino por la relación; es todo lo contrario del virus, que hay que aislarlo para conocerlo. Si queremos comprendernos habremos de observarnos en relación a lo otro, sea esto nuestro vecino o el cosmos.

II

Pocos encuentros han evidenciado más otredad que el descubrimiento de América; aunque esa *otredad,* inmediatamente, fue —y en gran medida así sigue— reducida a *lo mismo.* Frente a la diferencia, se puede decretar su inexistencia o, una vez constatada su presencia, reducirla, absorberla en lo de uno, en lo que comporta nuestra visión de mundo. No voy a criticar el Descubrimiento de América, como tampoco me voy a oponer, al menos ahora y en este contexto, a la ley de la gravitación, o a la invasión por parte de las tropas romanas a principio de nuestra era, de la península ibérica o, si se quiere, más tardíamente, por los pueblos árabes del norte de Africa. Quien escribe esto debe ser una mezcla de ibero, árabe, judío y cristiano. Así que, la mía, la de un andaluz a finales de este siglo y de este milenio, es historia (desde un punto de vista de la Historia, obviamente) de violación y pasión amorosa, crímenes y alguna etapa de indiferencia. Saco esto a colación porque tiene que ver, creo, con la idea de este congreso, con su nombre *(Memorial da América latina)* y con las relaciones de nuestras literaturas, que son en realidad una sola (otro caso es la brasileña, que es una con la portuguesa, a pesar de las diferencias, en el campo de la lengua, de expresiones que se convierten, en ocasiones, en un dialecto para los lectores de uno y otro lado del Atlántico).

Las imbricaciones de nuestras literaturas están relacionadas con nuestra memoria histórica. Es nuestra fatalidad pero no es nuestra condena. Algunos, por el contrario, creyendo que la historia es una e inamovible, como si fuera una roca en el tiempo (ya veo que es una metáfora frágil, como la roca misma ante la erosión de la temporalidad), creen que nos condena al error y la culpa. Entre los españoles, el novelista y ensayista de prestigio, Rafael Sánchez Ferlosio, autor de *El Jarama* y *Las semanas del jardín,* entre otros muchos libros, se ha manifestado, después de una empachosa erudición sobre el tema de América, con una rotunda condenación de la labor llevada a cabo por sus descubridores: los españoles, dice más o menos, cometieron uno de los mayores crímenes de la historia y corrompieron a las culturas preexistentes en el continente. Es lo mismo que dice, pero con menor conocimiento del tema, un escritor uruguayo, Mario Benedetti. No faltan voces que, con mayor distancia, saber histórico y justeza, vean el descubrimiento como una realidad múltiple, compleja, irreductible a una condena taxativa o elogio absurdo. Más que aprobación o condena, un hecho histórico de tal importancia, necesita examen. Uno de los que aprobaron como lógico el predominio de la cultura europea sobre las americanas fue Karl Marx, y lo explicaba basándose en la mecánica de las etapas económicas: comunismo primitivo, modo de producción asiático, economía fundada en la esclavitud, sobre la servidumbre (que sería la Edad Media) y el asalariado, perteneciente al capitalismo. Yo no comparto esta tesis, al menos no creo en su utilización mecanicista; pero estoy más cerca de las actitudes ante la historia de América de Arturo Uslar Pietri, Cabrera Infante, Octavio Paz y Augusto Roa Bastos, por poner algunos ejemplos.



En el fondo de las críticas del estilo de Sánchez Ferlosio subyace una creencia roussoniana; es decir, que a menos civilización, más felicidad, equilibrio, bienestar, etc. La antropología moderna ha mostrado que esto no es cierto, y que el orden primitivo es tan complejo y lleno de leyes estrictas como el moderno. Por otro lado, ni el mundo incaico, maya o azteca eran primitivos, sino que formaban civilizaciones. Aparte de esto, cualquier inculto sobre la historia precolombina —yo mismo— no puede ignorar varias cosas: que América no existía como tal, como unidad continental, para sus habitantes: los indios comechingones y patagones no tenían conciencia de la existencia de los incas o tarascos; además de esto, ni siquiera vivían en el mismo período histórico. Unos eran cazadores y nómadas, otros (el caso de los aztecas), grandes urbanistas, matemáticos y astrónomos, eran, por decirlo con una sola palabra, una civilización. Para un patagón hubiera sido tan extraño (y no menos cruel, por cierto) la llegada de los aztecas, pueblo dominador por excelencia, que la de un portugués, o como en realidad ocurrió, la de un español. Tan extraños les eran Cristo como Quetzalcoatl.

Lo que a partir del descubrimiento se comienza a entender es que vivimos en una unidad planetaria cerrada: el orbe, por primera vez, alcanza su esferidad y se inicia el mundo moderno. Además, los pueblos que vivían en el continente que iba a llamarse América, comienzan a descubrir la configuración de su mundo. Desde el inicio del cristianismo, ningún suceso ha determinado tanto el curso de la historia. Desde un punto de vista geográfico fue el mayor descubrimiento que se ha hecho: de la India o de China siempre se habían tenido noticias, pero América era el verdadero espacio insospechado. Si se le quiere atribuir una existencia antes de 1492*, sólo podemos encontrarla en el imaginario de la mentalidad renacentista. Una vez tropezados con el espacio se constituyó en el lugar idóneo para las proyecciones utópicas. Por ello, Edmundo O'Gorman escribió en su libro *La invención de América* (1958) que el cumplimiento de América como realidad histórica significa la refutación de los ideales sobre los que comenzó a fundarse. Dejar de ser una imagen que carece de ser, como las proyectadas por Morel en la novela de Bioy Casares, para ser una realidad que proyecta imágenes en las que poder reconocerse.

Volviendo a los libros: no deja de ser curioso que el descubrimiento de América fuera el resultado, como escribió Alfonso Reyes, de algunos «errores científicos y algunos aciertos poéticos»: también tuvo causas económicas, alimentarias; pero como ha señalado Tzvetan Todorov en *La conquète de l'Amérique, la question de l'autre (La conquista de América, el problema del otro,* 1982): «¿Acaso Colón mismo no partió [hacia las Indias que fueron América] porque había leído el relato de Marco Polo?» Es importante recordar esto, que uno de los puntos centrales que movió a Colón a flotar sus naves tenía apoyo literario y, por otro lado, ha producido una literatura importantísima que va del mismo Colón a Bernal Díaz del Castillo, el Inca Garcilaso, López de Gómara, o en nuestros días, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier y otros. Los libros inventan realidades, las realidades se funden o rectifican, refutan y confirman los mundos imaginarios, los devaneos de la razón y las revelaciones de la poesía.

** Existencia para el resto del mundo y como unidad continental para ellos mismos.*



A diferencia de *La invención de Morel*, esa novela sobre la incomunicación amorosa y la imposibilidad de trascender la soledad en la temporalidad, los pueblos americanos son una pluralidad sin perder el ser: no buscan la eternidad sino la dignidad en la historia. También, entre los estertores sociales buscan respuestas a las preguntas más candentes de nuestra condición, una condición, es cierto, que se niega a ser sólo historia. Tengo que recordar inmediatamente que los españoles también hemos comenzado a vernos en lo plural, a reconocernos en la diversidad política y humana que conforma nuestra nación y que, por extensión, constituye al mundo.

Octavio Paz termina *El laberinto de la soledad* con la proclamación de que a la salida de la soledad del mexicano y de la historia de México, se encuentra el otro, y este otro es el comienzo de la contemporaneidad. Finalmente el mexicano podía vivir en el mismo tiempo que los otros y, por lo tanto, podía ver a sus semejantes, verse en sus semejantes. Bien, yo creo que, en alguna medida, España está viviendo una acentuación de su salida del laberinto que la sumía en una cierta sordera y mudez respecto a Europa. Y Europa, en este contexto, significa democracia y derechos humanos, pensamiento crítico y libertad. Este proceso, lejos de alejarnos de América, como quiere pensar García Márquez, es tal vez el paso hacia una mayor comprensión de lo americano. Y es un paso que se está dando a lo largo de este siglo, pero de manera más profunda en los últimos treinta años, a través de los poetas, novelistas, pintores y ensayistas de ambos lados. También, en alguna medida, en el campo político, pero me atrevo a decir que de manera mucho más rezagada. Nos conocemos más a través de las creaciones artísticas que desde la historia, es verdad, pero el mundo de la imaginación no es menos real y fundador que los hechos. La imaginación es un hecho: si la oímos, si sabemos leerla, sentiremos que tiene cuerpo. No es nuestro cuerpo, es el cuerpo del otro. Y es una imaginación fundamentalmente erótica: atracción y no rechazo; noción dialógica en la que fundamenta su propia existencia.

Creo que las conjunciones y contaminaciones que se crean entre las literaturas que se producen a un lado y otro del Atlántico nos enseña que el descubrimiento no ha terminado: nos estamos encontrando y descubriendo cada vez que vemos en nosotros la presencia del otro.

Juan Malpartida



El pequeño tesoro de cada cual

En la rendija, la cara de una mujer de pelo gris que sonreía. Ana la saludó; inesperadamente, el dibujo de un libro fulguró en su cabeza —¿Alicia en el País de las Maravillas?—, un gato sonriente que se borraba. No de golpe: se desdibujaba paso a paso, primero la cola, después el cuerpo, por fin la cabeza. Hasta que sólo permanecía la sonrisa, rígida, descomunal, suspendida de la nada. Esto era lo mismo pero al revés: como si la sonrisa hubiera estado ahí desde antes que Ana llegara. Esperándola.

—Qué se lo ofrece, señorita.

La pregunta de la mujer, en cambio, no indicaba que la esperase. Ana adoptó —le parecía— cierto aire de funcionaria.

—Es por el censo nacional, señora. Yo soy la censista.

—¡Ay, la censista! —el tono fue sorprendente: una mezcla de celebración y de lamento—. Le dije a mi hija que usted iba a venir a mediodía pero ella...

Dejó la frase suspendida en el aire. «Esta mujer deja todo suspendido en el aire», se le ocurrió a Ana. Dijo que una llega a la hora que puede.

—Por supuesto, mi hijita —la mujer abrió ampliamente la puerta—. Pase, por favor. Se la va a llevar el viento con ese cuerpito.

Así enflaquecida por la mujer, Ana notó que tenía hambre, ¿o sería el olor a comida? El vestíbulo era impecable: piso de mosaicos, carpetitas, muebles pulidos. Sólo una revista de historietas abierta parecía fuera de sitio. La mujer también la vio; «ay, estos chicos», murmuró con suavidad mientras la cerraba.

—Ya sé que la hora es un poco incómoda pero son unos minutos, nada más.

—Pero no, mi querida, puede quedarse toda la tarde si gusta —guardó la revista en una repisita—. Perdone, no me presenté, soy la señora de Ferrari. Pero todos me dicen Amelia, nomás.

—Y yo soy Ana. ¿Puedo sentarme por acá, así hacemos esto?

La mujer dijo que de ninguna manera, que Ana se tenía que venir con ella al comedor y acomodarse como Dios manda. Abrió una puerta que daba a un patio.

—Lo que me preocupa es que mi hija la mayor se haya ido. Y encima, el sinvergüenza de mi marido tiene que avisar justo hoy que no viene a almorzar —sacudió la cabeza con expresión de ternura—. Pobrecito, él aprovechando el feriado para adelantar el trabajo y yo tratándolo de sinvergüenza.

Ana dijo que para esto no iba a hacer ninguna falta un marido. La mujer sonrió con una especie de pudor.

—Ya sé que usted se va a burlar de mí. Le digo porque tengo tres hijas, la mayor de veintidós y la menor de catorce, así que mire si no voy a saber lo que piensan las chicas hoy en día. Pase por acá. Pero qué quiere, una está chapada a la antigua; para mí, el que resuelve las cosas en casa es mi marido. Me lleva quince años, imagínese; yo para él soy siempre su muñeca, ¡cuidado!

Ana acaba de pisar una patineta justo en la puerta del comedor. La mujer la sostuvo a tiempo.

—Ay, estos chicos —rezongó, como antes en el vestíbulo—, dejan todo tirado. Siéntese ahí, querida, así se repone —le indicó una silla ante una gran mesa ovalada, llena de tazas y restos de desayuno—. Lo que pasa es que es el más chiquito, sabe, y el único varón. Un rubio tan comprador —pareció entrar en un estado de ensueño—. El mimado de la familia, se podrá imaginar.

Sí, sí, lo que no se podía imaginar era por qué diablos la mujer habría insistido en traerla al comedor: migas por todas partes, ni un lugar como la gente para poner las planillas. Ana sopló unas migas y acomodó como pudo los papeles. Contempló con cierta languidez una tostada con dulce, semicomida.

—No sé qué va a pensar usted de mí —con premura la mujer acomodaba las cosas en una bandeja—. Lo que pasa es que con la cuestión del feriado los chicos se levantaron como a las doce.

Ana llenaba los encabezamientos tratando de no escuchar. ¿No había cierta voracidad en estas señoras que exhibían a sus maridos y a sus hijos como a una pequeña obra de arte? Observó unos segundos el ajetreo de la mujer: estaba a punto de perder la paciencia.

—¿Le importaría mucho sentarse un momento, así terminamos de una vez? Todavía me quedan muchas casas y ni siquiera almorcé. ¿No podríamos...?

—Ay, hijita, soy una criminal. La tengo acá muerta de hambre y ni siquiera la convido con un bocado. Mire, vamos a hacer una cosa, hoy me plantaron todos con el almuerzo. Venga, venga conmigo a la cocina. Usted me hace las preguntas y yo la invito a comer. Me va a hacer un favor, en serio, no estoy acostumbrada a comer sola.

Ana se resistió sin mucho énfasis.

—Vamos, no me va a engañar a mí que podría ser su madre. Venga, si está muerta de hambre. Venga conmigo a la cocina. A mi marido y a mis chicos les encanta comer en la cocina.

Y qué. ¿No había estado deseando todo èl tiempo que en alguna casa la convidaran con algo? Aspiró el olor a comida y se puso de pie.



La mujer abrió a medias una puerta que debía comunicar con otra habitación; la cerró con violencia, como si hubiese visto algo desagradable. Miró a Ana con cierto recelo.

—La iba a hacer pasar por el dormitorio —dijo—. No me acordaba que hoy ni tendí las camas. Venga por acá —y salió por la puerta que daba al patio.

Ana la siguió. Qué le importaba al fin y al cabo. Oyó voces de chico que venían desde el otro lado de la medianera. Los vecinos de al lado, pensó; a esta casa no le falta nada.

—Todo el día gritando, ya me tienen cansada —dijo la mujer con malhumor; miró fugazmente a Ana y dulcificó el tono—. En fin, son chicos como los míos ¿no? Lo que pasa es que una siempre ve la paja en el ojo ajeno. Entre, vamos, esta es la cocina.

Una olla enorme, sobre la hornalla. La mujer levantó la tapa y revolvió con una cuchara de madera. Un vapor sustancioso se esparció por la cocina.

—Venga, mire, dígame si me iba a plantar con toda esta comida. Si alcanza para un regimiento —rió bonachonamente—. Siempre hago de más, qué quiere, si estos en cualquier momento se aparecen con un invitado.

Es la madre perfecta, pensó Ana. Se sentó y acomodó las planillas mientras la mujer tendía la mesa para dos y ponía la comida en una fuente.

—Pregunte, querida. Así después comemos tranquilas —se sentó y empezó a llenar los platos.

Ana tomó la lapicera. Preguntó cuántas personas vivían en la casa, aunque ya ni falta le hacía.

—Nada más que nosotros —dijo con ternura la mujer—. Perdón, usted querrá saber cúantos somos, esas cosas. Mi marido, mis tres hijas y el nene: el benjamín —se encogió de hombros—. Y yo, claro. ¿Le digo las edades?

Ana dijo que no hacía falta. Que quiénes trabajaban.

—Mi marido.

—¿El único?

—Ah, sí, él nos mantiene a todos. Es decir, mi hija la mayor trabaja también: es decoradora. Pero nada más que para los gustos, eh. El padre no quería pero yo estoy con la juventud moderna.

—Sí, señora, sí. ¿Alguno va a la escuela?

La mujer se reía.

—Qué pregunta. Claro, el nene a la primaria; está en cuarto. La menor de las chicas en segundo año normal. Y la que sigue en primer año de medicina. Esa es una luz, no es porque yo sea la madre.

Ana miró de reojo el plato servido. París bien valía una misa, ¿no? Preguntó cuántas habitaciones tenía la casa.

—¿Qué? —la mujer pareció ponerse alerta— Ah, cinco.

¿Cinco? En fin. Ana anotó y dejó la lapicera. Corrió las planillas.

—¿Ya está?

—Ya está.

Inesperadamente la mujer canturreó. Ahora parecía más joven: resplandecía.

—Así que esto era todo —dijo, como para sí misma.

Ana ya había empezado a comer. Delicioso, realmente. Ahora sí, que la mujer hablase todo lo que quisiera. De su marido ejemplar y de sus tres jóvenes gracias y del retozón rubio, alegría de la familia. Por qué no: cada uno tiene su pequeño tesoro. Comiendo se sentía magnánima.

—¿Vio que no era para tanto? —dijo con tono juguetón.

La mujer sacudió la cabeza. Parecía no creer del todo en los hechos admirables que acababan de ocurrir. Con timidez señaló las planillas.

—Y esto, ¿a dónde va?

—¿Esto? —Ana observó con desconfianza los papeles—. No sé, harán estadísticas, esas cosas.

—Estadísticas —repitió la mujer.

Pensándolo bien, mejor terminar en seguida e irse: antes de que la mujer empezara a hablar otra vez. «¡Te bajás de ahí inmediatamente!», oyó. «No me bajo nada». Los vecinos de al lado. Gente barullera, realmente, tenía razón la mujer, «Bajáte».

—¡Te digo que no me bajo nada! —más fuerte ahora—. ¡Quiero mi patineta!

Ana miró, a través de la puerta que daba al patio, hacia el lugar de donde venía la voz. Vio la cabeza de un chico rubio que se asomaba sobre la medianera. «Bajáte, te digo; te vas a caer».

—Coma de una vez —dijo la mujer con sequedad—, se le va a enfriar la comida.

—Quiero mi patineta —repitió el chico—. ¡Amelia!

—*Señorita* Amelia —corrigió la vecina.

—¡Señorita Amelia! —gritó el chico— ¿Está ahí?

Ana miró a la mujer: comía con los ojos fijos en el plato.

—¡Señorita Amelia! —el chico la distinguió a Ana en la cocina— ¡Eh, vos! —gritó—, ¿la señorita Amelia está ahí?

Ana seguía observando a la mujer concentrada en su plato. La hizo desviar los ojos una sensación de repugnancia.

—Escúcheme —dijo con rabia—, preguntan por la señorita Amelia, ¿no oyó?

—Y a mí qué me dice —dijo la mujer— ¿Se cree que estoy obligada a conocer a todo el barrio?

—¡Sé buena! —gritó el chico—. Yo se la presté porque dijo que era para un sobrino, pero ahora mi mamá me dice que ésa no tiene ni sobrinos ni nada. Vos no serás el sobrino, ¿no? —se rio, encantado con su chiste; la vecina murmuró algo incomprensible—. Y ahora me bajo porque me matan. Chau. Si la ves a la señorita Amelia, ya sabés.

Y como un actor que ha terminado su parte, el chico, su cabeza rubia, desapareció de la medianera.

—¿Ya terminó?

Ana giró la cabeza, sobresaltada. De pie ante ella estaba la mujer. Esa cualidad de derramarse que antes parecía rodearla como un aura, había desaparecido de su cara y de su cuerpo.



Se llevó los platos. Con minuciosidad, con firmeza, fue arrojando la comida en el tacho de basura. *Tanto trabajo para esto.* Ana lo pensó sin proponérselo. Tenía ganas de escaparse corriendo de allí.

—¿Postre?

La cara dura e inexpresiva otra vez ante ella. Como si la mujer ferozmente se estuviera obligando a cumplir su tarea hasta el final.

—No, gracias, tengo que irme.

Ana se había puesto de pie. Con rapidez juntó los papeles.

—¿Esto...? —la mujer se interrumpió. El brazo extendido señalaba las planillas. *Esto.* Por fin Ana creyó comprender. La invadió una especie de horror. Habló en voz muy baja.

—Esto queda como está —dijo.

Sólo un instante la expresión de la mujer recuperó esa cualidad de derramarse que había tenido antes. Nada más que una ráfaga. Una posibilidad de amor que brilló y se apagó.

Después la mujer, silenciosa y rígida, guio a Ana hasta la salida. No contestó a su saludo de despedida, ni siquiera la miró. Esperó a que saliera, dio un golpe seco, y con dos vueltas de llave cerró bien cerrada la puerta cancel.

Liliana Heker


"COMPAÑERO AUGUSTO"
ORLANDO URDANETA/MARIA GRACIA BIANCHI. COLOR


SIMON DIAZ
EVA MONDOLFI
RAFAEL BRICEÑO
LA EMPRESA
PERDONA UN MOMENTO DE LOCURA
MARIA ESCALONA
RAFAEL GOMEZ
Dirección:
MAURICIO WALERSTEIN



El tema del poder en el cine venezolano

El discurso cinematrográfico no puede dejar de arrojar cierta luz sobre la realidad en la cual surge, aunque sea coloreándola con los matices de las concepciones de una época, privilegiando ciertos aspectos o dejando otros en la sombra, e incluso distorsionando determinados hechos. Si esto es cierto del cine documental que se propone directamente revelar o estudiar algunas facetas de un fenómeno, no lo es menos del llamado cine de ficción, ya que debajo de la historia que éste pretende narrar subyacen una serie de temas, situaciones, visiones del mundo o estilos de conducta que, de una forma u otra, hunden sus raíces en el sustrato de un país, una nación, una cultura. Hasta se podría afirmar que, por reflejar el modo de ser de un pueblo de manera cuasi inconsciente, es más apto para descubrir sus rasgos que el propio cine no argumental. Esto no quiere decir, repitámoslo, que las perspectivas ofrecidas sean completas e imparciales, pero incluso las deformaciones y lagunas llegan a ser significativas.

Entre los variados temas encerrados o semi-ocultados en los largometrajes de ficción venezolanos, uno tenía que ocupar una posición singular: el del poder político y de las luchas, legales y conceptuales, enmarcadas en el juego democrático, violentas o armadas, para conquistarlo o retenerlo, en función de una ideología o del simple provecho personal o de un grupo reducido.

En el concierto de los países latinoamericanos, Venezuela se distingue por vivir desde hace tres décadas (1958) bajo un régimen formalmente democrático, caracterizado por el dominio de dos grandes partidos políticos, Acción Democrática (AD), que inició este período, y su rival, el socialcristiano COPEI. Por lo demás, su evolución se asemeja a la de muchas naciones de la región: luchas intestinas tras la conclusión de la guerra de liberación, sublevaciones de caudillos, dictaduras efímeras o prolongadas como las de Juan Vicente Gómez y, en menor grado, de Marcos Pérez Jiménez.

Cabría pensar que estas diversas etapas y sus actores, individuales y colectivos, hubiesen recibido en el cine un tratamiento proporcional al papel que desempeñaron

en la evolución de la nación y que, por lo tanto, en vista del pronto acceso del país a la democracia, ésta y sus instituciones específicas hubiesen ocupado un lugar privilegiado en el séptimo arte. Y, sin embargo, un examen de los más representativos largometrajes argumentales, estrenados entre 1973 y mayo de 1987, demuestra que no sucedió de esta forma. Más bien los que predominan son los episodios violentos, e incluso cuando las películas tratan del período democrático prefieren poner en escena el movimiento guerrillero a la actuación de las formaciones políticas. Hasta se evita nombrarlas. Es cierto que los movimientos de tropas, los combates, los sabotajes, los atracos y aún las torturas revisten un carácter más espectacular y emocionante que algunos confunden con la acción, pero ello sólo constituye parte de la explicación. Existen también razones para suponer que los cineastas temen criticar abiertamente a los partidos más poderosos, actitud impropia de una democracia.

Con el propósito de aclarar esas cuestiones se examinará rápidamente la lectura fílmica de la historia venezolana para luego estudiar más detenidamente el período que empezó en 1958. Se tratará, por lo tanto, de utilizar las películas desde una perspectiva principalmente sociológica, aunque tampoco haya que descartar algunas menciones a su calidad intrínseca en la medida en que ésta interfiera con la finalidad del análisis.

1. Breve recorrido histórico

En los largometrajes de ficción la historia venezolana empezó apenas después de la guerra federal (1858-63) que opuso a los liberales contra los constitucionalistas y conservadores y que otorgó la victoria a los primeros. Así, una película de 1978, filmada por Oziel Rodríguez, mostraba las secuelas del conflicto —hambre, muerte, locura—, el tranquilo regreso de dos oligarcas —supuestamente los vencidos— a un pueblo para buscar morocotas de oro enterradas por familiares en una finca ahora en ruinas, una misteriosa niña que les tiende trampas, la persistencia del recuerdo en una «loca» para quien el enemigo de ayer lo sigue siendo hoy, la mitificación del héroe, en este caso el general Zamora, y, finalmente, la venganza de las dos mujeres que abandonan a los buscadores de tesoros en el fondo de un pozo.

De lo que precedió, de la sombría época que siguió a las victorias de Bolívar, de su muerte ocurrida en su destierro colombiano, de las maniobras y luchas para hacerse con el poder, no se habla, por lo menos en el cine argumental. Es cierto que las reconstrucciones de tiempos relativamente lejanos suelen ser costosas y que pocas películas venezolanas proporcionan imágenes del siglo XIX, mientras que en el actual, las dictaduras de Juan Vicente Gómez y de Marcos Pérez Jiménez sirvieron de generosa fuente de inspiración. Pero también es verdad que la memoria es selectiva y que se prefieren olvidar determinados episodios de la vida nacional, por vergonzosos, como en el caso que nos ocupa, o por conflictivos. En esta categoría entraría el derrocamiento del presidente Medina Angarita, en 1945, urdido por Acción Democrática y



su fundador, Rómulo Betancourt, en connivencia con los militares, hecho que también ha sido acallado.

A partir de 1867 hubo de nuevo luchas entre liberales y conservadores y, de hecho, los conflictos armados, las rivalidades entre caudillos, las rebeliones e intentonas seguirán sacudiendo la Venezuela de la segunda mitad del siglo XIX y de principios del XX. De las dos películas que ponen en escena esta época, una es poco interesante, pues se limita a retratar el gobierno de Cipriano Castro, «el cabito», que precedió al de J.V. Gómez, a través de una grotesca historia de alcobas: para vencer la resistencia de una joven, unos ministros, siempre deseosos de satisfacer las apetencias sexuales de su amo, acusan al novio de conspirador y lo apresan. El final no podía ser feliz, salvo por «el cabito». Al enfocar el asunto por la vertiente de la farsa siniestra asociada a elementos de melodrama y al presentar sólo un aspecto de esta dictadura, el cineasta la deforma y se priva de la posibilidad de mostrar las eventuales reacciones colectivas a ese tipo de régimen. Lo poco que se observa es la tendencia a evitar los contactos con él, es decir, una actitud pasiva, y la situación infrahumana de los detenidos en la cárcel de San Carlos —ciertas imágenes son similares a las de películas que tratan de los tiempos de los romanos—, frecuentemente azotados.

País portátil (1979), de Iván Feo y Antonio Llerandi, es mucho más ambicioso. A través de la historia de la familia Barazarte pretende trazar la evolución del país desde las sublevaciones del fin del siglo pasado hasta la segunda mitad de los años 1960, cuando Andrés, el último descendiente, muere en una acción guerrillera. Sin embargo, por lo que respecta al presente siglo hasta esa fecha, alude a la decadencia del clan Barazarte y a la era petrolera, sin mencionar los acontecimientos y luchas políticas que lo caracterizaron, actitud extraña si se considera la vocación totalizadora de la obra. Aunque en ella también se asuma la posición de los liberales, la perspectiva difiere de la que se observó en la película de Oziel Rodríguez. Ahora la lucha es motivo de orgullo y oportunidad para demostrar el valor personal y las virtudes militares y, desde luego, machistas. El que las encarna es León Perfecto, el tío abuelo de Andrés, que ha sido formado por su padre, Epifanio, para la guerra, a tal punto que ya para él ésta ya no es un medio, sino un fin. La paz lo convierte en un inútil. Que el pacto firmado signifique una victoria para los ideales que él y su padre defienden, no le importa. El llega a afirmar la supremacía de los valores militares sobre los civiles: «La vida es importante porque estaban frente al enemigo. La guerra es una cosa limpia, a pesar de los tiros, la sangre, los muertos, el tripero.» Sin embargo, reconoce que ningún jefe que tuvieron fue honrado. Y aquí tenemos dos posiciones enfrentadas: la de León Perfecto, el guerrero profesional, que coloca a su padre entre los sinvergüenzas porque aceptó deponer las armas y asumir la función de presidente de uno de los Estados, y la de Epifanio, quien, sin desprestigiar los métodos violentos, prefiere utilizar medios pacíficos, con el fin de no sembrar el odio ni desencadenar un conflicto social. Desde la perspectiva de esta posición, más política que militar, tratará a su hijo de fanático. Por otra parte, como en el film de O. Rodríguez, destaca



la figura del héroe, el general Zamora, de quien dice León Perfecto que parece que fue la excepción, por haber sido honrado y generoso, pero que él no lo conoció. Como no pudo haber coincidido con él, por su edad, esta declaración respondería al deseo de reforzar el mito del personaje ya casi legendario. Cabe preguntarse entonces si en una cinematografía como la venezolana donde, como se verá, el presente es más bien el reino de los anti-héroes, no se tiende a mitificar el pasado lejano —el siglo XIX es considerado como tal en ese país del Nuevo Mundo— que sería prácticamente la única fuente de producción de próceres, figuras forjadas en el combate viril.

Llegamos al siglo XX y con él a la larga dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935), ilustrada por tres películas: *Fiebre* (1976), de Juan Santana; *La casa de agua* (1984), de Jacobo Penzo, y *Reinaldo Solar* (1986), de Rodolfo Restifo. En ellas se presencian revueltas, luchas armadas y, cuando menos, resistencia contra el régimen; también se observan conatos de organizaciones políticas y adhesión a corrientes ideológicas, pero, al parecer, nunca llegaron a un punto de cristalización suficiente como para ser identificadas por su nombre. Así, el inconstante *Reinaldo Solar*, personaje creado por Rómulo Gallegos, bien puede confrontar sus puntos de vista con opiniones opuestas, pero lo que funda es una efímera «asociación civilista» y no un «partido político», apelación que le sonaría a mala palabra. Notemos de paso que ni siquiera designa al tirano, lo que se justificaba en la novela por haber sido escrita en tiempos de Gómez, pero se entiende menos en la versión cinematográfica que, por lo demás, suele reproducir demasiado literalmente la obra en que se basa. Incluso opera la ley del silencio en *Fiebre*, esqueleto fílmico de la narración de Miguel Otero Silva, que por su tema —el de la revuelta estudiantil de 1928 y las demás opciones de lucha— se prestaba más que las otras dos a la presentación de tendencias partidistas. Se distinguen claramente dos proposiciones, la de los estudiantes dispuestos a buscar la complicidad de los militares para tumbar a Gómez, y la de Hilario Valle y sus compañeros los trabajadores, para quienes lo que importa no es tanto derrocar al dictador, sino al gomecismo, al imperialismo que ha extendido su mano sobre el país. Lo que plantea Valle, una revolución basada en principios y en una organización del pueblo, podría corresponder, aunque esté toscamente expresada, a la ideología de un partido comunista en gestación, pero no llega a definirse como tal.

Desde el punto de vista de los actos, y ya no de las ideas, en esta película el fracaso marca con su sello las dos tentativas revolucionarias de Vidal. La falta de claridad en los objetivos, que acabamos de constatar, y la insuficiente preparación hacen abortar la revuelta estudiantil. Luego el protagonista participa en un alzamiento campesino dirigido por un coronel, que pronto perderá su máscara de revolucionario para revelarse como un vulgar caudillo que, al ser vencido, aceptará la mano tendida por Gómez. Por oponerse a la actitud del militar, el protagonista es apaleado por sus hombres y, presumiblemente, delatado por él, lo que explicaría su envío al campo de trabajos forzados de Palenque, donde morirá. En su testamento político Vidal reco-



noce su derrota, que es la de una generación, y pone sus esperanzas en las que tomarán el relevo.

También Reinaldo Solar fracasa. Tras haber probado diversas vías, se lanza en la aventura de la revolución armada, con un intento de invasión desde islas del Caribe. Esto, pese a haber dicho que de las guerras nunca había salido el orden, sino otro caudillo, y que el triunfo de las armas no significaba el de las ideas. Casi a pesar suyo, pues, sigue ese «camino de hombre, pero también de desesperación», y muere a manos de sus propios compañeros por haber querido reemprender la marcha suicida contra el enemigo.

El caso de *La casa de agua* es más complejo. Inspirado en la vida y la poesía de Cruz Salmerón Acosta, presenta otro tipo de lucha contra la opresión gomecista, que se inclina más bien hacia la resistencia colectiva. Aunque se vea en Caracas a los militares que dispersan a los estudiantes frente a la universidad cerrada, el principal escenario es un pueblito, Manicuare, donde vive la familia de Cruz y al cual vuelve para asumir su compromiso político y vital con la gente de su pueblo en un acto de solidaridad. Tal es el componente esencial de su enfrentamiento a la barbarie, lo que no impedirá al pueblo sublevado matar a palos al esbirro responsable de la muerte de dos hombres, perseguidos por haber lanzado volantes. Otro escenario es el de la cárcel, donde el poeta incitará a sus compañeros de infortunio a formarse y a conservar su dignidad humana. Sometido al tormento de «la casa de agua», Cruz contraerá la lepra y volverá a su Manicuare natal, donde muere después, víctima de su enfermedad. Cuando esto ocurre, cae el retrato del dictador y llega la lluvia tan esperada. Como a lo largo del film se transparenta en filigrana un discurso simbólico que establece relaciones entre la vida de Cruz y la pasión de Cristo, si bien desde el estricto punto de vista de la praxis política el encarcelamiento y la muerte no pueden ser considerados como signos de victoria, Cruz no ha fracasado desde la perspectiva del sentido de una existencia asumida como lucha solidaria y reivindicación del desarrollo humano frente a un régimen que lo niega.

Con los gobiernos de la Junta Militar (1948-52) y de Marcos Pérez Jiménez (1952-58) se cierra el período predemocrático. Lo que parece haberlos caracterizado es la represión ejercida por la temible Seguridad Nacional (SN). La asimilación ha sido tan repetida que finalmente ésta se ha convertido en el símbolo de aquéllos. En efecto, como en los tiempos de Gómez el dictador no aparece, a no ser que lo haga en noticieros de la época, como los que utiliza Mauricio Walerstein en *Cuando quiero llorar no lloro* (1973) para definir el contexto político de la infancia de sus tres protagonistas nacidos en 1948. Se muestran sucesivamente imágenes de Rómulo Gallegos, de Delgado Chalbaud que preside la junta provisional tras el golpe militar, y de la ceremonia de investidura de Pérez Jiménez. Tras una interrupción de los documentos visuales para mostrar, entre otras imágenes, la detención por la SN del padre de uno de los muchachos, prosiguen con escenas del derrocamiento de la dictadura: fundamentalmente las oficinas de ese cuerpo de seguridad que han sido saqueadas y la liberación



de sus presos, información reiterada por el discurso en off. Las detenciones y torturas practicadas por la SN se repiten en las otras películas que tratan de ese período, como *Los días duros,Se llamaba SN* o *La boda* (1982), film de Thaelman Urgelles que además retoma el esquema de la obra de Walerstein que identifica la caída del régimen con la liberación de los presos políticos y la huida de los esbirros, enriqueciéndolo, no obstante, con un matiz importante, el de la colusión entre los burgueses y la SN. En *Una noche oriental* se toma menos en serio a la SN., aunque se la vea torturar como en las demás películas, lo que se explica por el tono de tira cómica que Miguel Curiel trató de imprimirle y por las virtudes de la actuación que convierten al comisario López en un personaje a la vez siniestro y cálido.

En cuanto a las actividades que desencadenan la represión por parte de la Seguridad Nacional, a menudo no se conocen. Si se sabe que el González de *La boda* es arrestado por haber defendido las condiciones de trabajo de los obreros y haberse peleado con el patrono, se ignoran los hechos concretos que motivaron la detención de Luis, y lo mismo se puede decir en relación con el padre del muchacho en *Cuando quiero llorar no lloro.* Se supone que tanto éste como Luis pertenecían al partido comunista, pero no se ve lo que tal militancia implicaba en la práctica. Algo semejante pasa en *Se llamaba SN* (1977), de Luis Correa, donde un militante de Acción Democrática (AD), Guanipa, es torturado por funcionarios del gobierno que piensan que dirigentes de ese partido han urdido un complot contra el dictador, razón por la cual necesitan una confesión. No se sabe si tal conspiración es real o si sólo existe en la cabeza de los esbirros, ni tampoco si las armas supuestamente encontradas en la casa de Guanipa no son sino un medio de presión útil para el interrogatorio. Lo que sí se observa es cómo un «compañero» delata a éste y a otro, que a su vez es salvajemente golpeado. Fuera de eso, mediante conversaciones y recuerdos, nos enteramos de que los militantes tienen una emisora y vemos a una pareja hacer una pintada relativa a las elecciones en un muro, y a Guanipa que enseña a una mujer cómo colocar rollos de explosivos. Es decir, que si bien se tiene la impresión de una lucha activa, se cuenta más de lo que se presencia, y al hacer un balance, vemos que se insiste mucho más sobre la tortura, que se prolonga con la reclusión forzada en el penal de Guasina, y por ende sobre el papel de víctima que sobre las acciones llevadas a cabo. Esta reflexión es válida para el conjunto de los films que tratan del período 1948-58, donde lo que trasciende es la represión ejercida por la Seguridad Nacional, y en absoluto la lucha contra el régimen. Hay, por lo tanto, una suerte de visión dolorista de esas circunstancias históricas, que pone el acento sobre lo mucho que han sufrido los opositores y no sobre lo que han hecho.

En cuanto a partidos políticos, tampoco los films que tratan de la década 1948-58 son muy explícitos, aunque se note más la existencia de este tipo de formación que en los que versan sobre los tiempos de Gómez. Sin embargo, el eclipse sigue siendo total en una película relativamente reciente, *Una noche oriental* (1986), de Miguel Curiel, donde si se asiste a las cabriolas de un grupo clandestino amateur que busca



inútilmente derrocar al último dictador, este hecho fausto se produce repentinamente, como por arte de magia, sin que se haya visto o mencionado la acción de partido alguno, a no ser la acusación de «comunista» lanzada un poco en el aire por un esbirro de la SN contra un húngaro metido en el negocio de las películas pornográficas. En *La boda* y en *Cuando quiero llorar no lloro*, tampoco se nombran formaciones partidistas, pero respecto de la primera, cualquiera que conozca medianamente la historia venezolana de la segunda mitad del siglo XX sabe perfectamente a qué organización política pertenece Luis (PC), y a cuál otra está afiliado González (AD). Se observa cierta connivencia entre ambas, fruto de una alianza táctica con el fin de derrocar al dictador. En la obra de Walerstein, basada en una novela de Miguel Otero Silva, cuando Honorario Perdomo, el padre de uno de los Victorino, es detenido por la SN, no se sabe por qué, ni si militaba en alguna agrupación. Años más tarde, cuando expresa a su hijo su preocupación por sus actividades políticas, caracterizándolas como revolución de jóvenes inconformes, de rebeldes marginales, que piensan hacerla sin la clase obrera, sin su jefatura, diciendo para concluir que tal revolución no es marxista ni leninista, nos proporciona indicios de su pertenencia al Partido Comunista, la que nunca llega a definir claramente como tal.

Por lo menos sabemos cuál es su credo y cuál es la línea de demarcación entre su ideología y la de los jóvenes revolucionarios, lo que no ocurre en *Se llamaba SN*, que relata la aventura vivida por unos militantes adecos y comunistas detenidos por la Seguridad Nacional en la época de la Junta militar y mandados en barco hasta el penal de guasina. Además de los conocidos desmanes de la SN, predomina la lucha por la supervivencia en el infierno del campo de reclusión, ya que lo que hubiera podido dar pie a una discusión ideológica entre representantes de un partido y del otro, confiriendo así cierto sentido a la acción francamente débil, se pierde por incapacidad del cineasta de plantearla —la pertenencia partidista de buena parte de los protagonistas no está precisada y casi hay que adivinar las circunstancias históricas—, por un sonido defectuoso y un montaje que no hace sino dificultar la comprensión al tratar de enmascarar las fallas. Lo único que suscita cierta controversia es la opción de firmar o no la caución mediante la cual el preso se compromete a cesar toda actividad política a cambio de su libertad. Muchos escogen esta última tras el golpe de Pérez Jiménez del 2 de diciembre de 1952, y con esta decisión se termina el film. Parece ser que fue una elección más individual que partidista, cosa que las torpezas de la obra impiden asegurar. Su óptica la revelan claramente el hecho de que los militantes adecos tengan mayor protagonismo y la importancia que se da a la noticia de la muerte de uno de sus principales dirigentes, Leonardo Ruiz Pineda. Sólo se menciona de pasada la existencia de los partidos Copei (social-cristiano) y la Unión Republicana Democrática (URD).

Al término de esta rápida revisión de la historia venezolana anterior al período democrático se observa que determinados episodios conflictivos de la misma no son mencionados y que los cineastas sobre todo han dedicado su atención a las dictaduras

de Juan Vicente Gómez y de Marcos Pérez Jiménez. La represión y la sensación de derrota son sus rasgos predominantes.

La visión del siglo XIX, apenas retratado en dos films, es un tanto menos pesimista: permite que las dos mujeres de *Trampa inocente*, film de Oziel Rodríguez, se venguen en la persona de igual número de oligarcas y, en *País portátil*, atribuye victorias militares y políticas a los liberales. Ambas obras rescatan también la figura de un héroe de la guerra federal, el general Zamora, un representante de la etapa guerrera y de los «valores» ligados a ella. Para un personaje de la obra de Feo y Llerandi, la conclusión de ésta se asimila al principio de la decadencia.

De hecho, con la llegada del presente siglo desaparece el vencedor para ser sustituido por la víctima, el perdedor. La joven no logra escapar al acoso sexual de *El Cabito* y su novio muere al intentar matarlo. Durante la época de Gómez se acumulan los fracasos: el de la desesperada invasión armada de *Reinaldo Solar* y de sus compañeros; el del protagonista de *Fiebre*, por partida doble, cuando participa en la revuelta estudiantil de 1928 y en una sublevación campesina, lo que le llevará a reconocer al final de su vida la derrota de su generación y a volcar sus esperanzas sobre las que vendrán; y también el del poeta de *La casa de agua*, por lo menos en el plano de la acción concreta y no personal, ya que desde el punto de vista del sentido que quiso imprimir a su existencia, esta ha sido fecunda.

Si en estas películas la muerte acontece tras episodios de lucha, ésta pasa casi desapercibida en las imágenes de la dictadura de Pérez Jiménez, asimilada totalmente a su policía política, la Seguridad Nacional. En ellas se insiste más sobre la represión que sobre el desarrollo de las acciones contra el régimen; importa más mostrar lo que han sufrido los opositores que lo que han hecho, como si lo primero fuera más importante para justificar su existencia y, eventualmente, su posición social, después de su liberación en enero de 1958. Según *La boda*, esto se aplica más a los militantes de Acción Democrática que a los del Partido Comunista, aunque las dos formaciones hayan combatido conjuntamente la tiranía, como se aprecia en *Se llamaba SN*. En esta última obra, la delación, que ya había asomado en *Fiebre*, se presenta con toda claridad.

Respecto de la actividad partidista el balance es bastante pobre. Gracias a la adaptación de dos novelas de Miguel Otero Silva, se vislumbra la existencia de un embrión de partido comunista en 1928 y se conoce su postura frente a la guerrilla urbana de los años 60. Tanto en *Cuando quiero llorar no lloro*, como en *La boda* y *Se llamaba SN*, se verifica que comunistas y adecos lucharon contra los gobiernos de la Junta Militar y de Pérez Jiménez y que ambas agrupaciones fueron reprimidas por la SN. Sin embargo, sólo en *Se llamaba SN*, obra realizada desde una perspectiva adeca, se designa nominalmente a estos dos partidos, mientras que Copei y URD están mencionados de pasada.



2. El período democrático: partidos políticos

Descartando una obra de carácter netamente propagandístico, dentro del período estudiado, ningún largometraje argumental se ha centrado en el extenso proceso de los comicios, que sí tuvo mayor suerte en el documental, donde se lo ha comparado con una carrera hípica, una pelea de gallos y una fiesta taurina. Tampoco la actividad en el Congreso nacional —que apenas aparece, y de refilón—, los enfrentamientos entre partidos políticos y su comportamiento respecto a determinadas cuestiones, han retenido la atención de los cineastas, con tres excepciones: *Maracaibo Petroleum Company* (1975), de Daniel Oropeza; *La boda*, ya mencionada en relación con la década del 50, y *La hora Texaco* (1985), de Eduardo Barberena.

Si Acción Democrática es el partido directamente aludido en el film de Barberena y si su evolución es la que rastrea Urgelles en *La boda*, a través de la de sus sindicalistas, el director de *Maracaibo Petroleum Company* recurre a una suerte de híbrido llamado «Acción Cristiana». Pero ¿se trata realmente de una mezcla de *Acción* Democrática y del partido social-*cristiano* Copei? Veamos. La tesis expresada en esta obra —a ratos casi documental— es la de la gran mentira del desarrollo petrolero, en manos de compañías extranjeras, como fuente del progreso social, mientras que, al contrario, pocos han conseguido trabajo, la miseria ha aumentado y con ella el proceso de transculturación y de degradación moral. Dicha proposición es ilustrada por las vicisitudes que atraviesa una joven pareja antes de caer en el contrabando y la prostitución.

En ese contexto el partido aparece dos veces: bajo la forma de una camioneta con altoparlante que convoca a los compañeros a un acto político del «partido del pueblo»; luego, como entidad a la que hay que estar afiliado si se quiere conseguir trabajo. La ceremonia mencionada consiste en la celebración de matrimonios colectivos, evento realzado por la presencia del obispo y un discurso del presidente del Concejo municipal —el mismo que más tarde veremos desempeñar un papel activo en el contrabando del wisky y frecuentar un bar-prostíbulo, fustigando el concubinato e insistiendo sobre el deber del poder político de vigilar la legalidad de las familias, de las cuales nacerán los niños, «el futuro de nuestra patria».

La corrupción de los dirigentes y la pretensión de representar al pueblo son comunes a los dos grandes partidos que se sucedieron en el poder, pero los casamientos en grupo y semiforzados responden fundamentalmente a una actitud copeyana, aunque también Acción Democrática los realizó. Ello podría dar a pensar que la etiqueta «Acción Cristiana» es tan sólo una manera disfrazada de referirse a Copei. Sin embargo, esta interpretación es desmentida por la fecha del rito colectivo, la del 20 de marzo de 1974, es decir, ocho días después de la investidura de Carlos Andrés Pérez (AD) como nuevo presidente de la República, mandato ejercido antes por Rafael Caldera (Copei). Aunque suela existir bastante laxitud en la utilización del tiempo en Venezuela y en sus películas, rasgo particularmente notable en las de Román Chalbaud, el hecho de que se señale explícitamente un día preciso invita a tomar en cuenta esta





indicación. Por lo tanto, debe admitirse la intención de englobar las dos mayores agrupaciones políticas en una misma caracterización negativa.

En *La hora Texaco*, que junto con el film anterior conforma buena parte de la explotación del tema petrolero en el cine de ficción, el partido Acción Democrática es antes que nada un dato biográfico que cumple una función narrativa. La militancia común en el seno de esta formación, concretamente la convocatoria a una reunión para escoger al candidato para las elecciones es el motivo —o el pretexto— para un acercamiento entre Lucas y Dorotea, maestra que, más que adeca, es sobre todo gran admiradora del fundador del partido, Rómulo Betancourt. Once años más tarde, en 1981, al enterarse de su muerte opinará que «ha hecho un país, y un país decente». La relación extramarital de Dorotea desembocará en la ruptura con su marido, un obrero petrolero en crisis. La obligación de redactar un obituario en vista de la muerte inminente del líder adeco, que pronto acaecerá, sirve de telón de fondo al fugaz reencuentro del hijo de la maestra con la novia de su adolescencia, con el que se cierra una época de su vida. Por lo tanto, aquí el partido no tiene vida propia mientras se resalta la figura del hombre que lo ha dominado durante mucho tiempo; este hecho, el de otorgar mucha más importancia a una personalidad fuerte —y masculina—, a un líder, que a su propia organización política, revela un tipo de mentalidad, quizá no tan ajena a la que acogería de buen talante a un dictador.

Ya se ha visto que en *La boda* Urgelles «omitía» nombrar partidos políticos, pero que la filiación de Luis (PC) y de González (AD) era del todo reconocible. Tras la liberación de las garras de la Seguridad Nacional sus caminos divergen. Antes jefe de taller en una fábrica de calzado y defensor de las condiciones de trabajo de los obreros, González se convierte en secretario del sindicato de ese sector, y paulatinamente evoluciona hacia actitudes cada vez más conservadoras, corruptas y demagógicas, donde el interés del trabajador es lo que menos importa. No desdeña recurrir a las amenazas y a la brutalidad para silenciar la oposición y así conservar su poder. Tolerado por razones tácticas durante la época dictatorial, el Partido Comunista pasa a desempeñar el papel de enemigo (el presidente Rómulo Betancourt decretó su ilegalidad). Es verdad que no sabemos a qué se dedica «el bueno», Luis, confinado a su silla de ruedas y al que sólo se le oye tomar posición, mientras se ve actuar al «malo», y que, por lo tanto, la comparación resulta coja. Pero sí se observan la oposición de jóvenes obreros comunistas a los sindicalistas adecos y la violencia que éstos ejercen contra aquéllos. La película se convierte así en una requisitoria contra Acción Democrática a través de sus sindicalistas que han traicionado a la clase obrera: tras haber luchado contra la dictadura y sufrido los abusos de la Seguridad Nacional, los trabajadores tienen ahora que enfrentarse a los sindicatos del régimen «democrático».

Al final de esta revisión debemos concluir que las instituciones democráticas han interesado poco a los cineastas. Sin embargo, se experimenta un cambio importante con respecto a la etapa anterior: aparece la crítica a las actuaciones de ciertos partidos. Mientras que en *La hora Texaco* Acción Democrática es un mero soporte narrati-


PAIS PORTATIL
IVAN FEO - ANTONIO LLERANDI
ADRIANO GONZALEZ LEON


"Soy Un Delincuente"
Un film de CLEMENTE DE LA CERDA
ORLANDO ZARRAMERA - CHELO RODRIGUEZ
MARIA GRACIA BIANCHI
BASADO EN LA OBRA DE
RAMON ANTONIO BRIZUELA
Director
Clemente de La Cerda
color





vo y se efectúa una suerte de simbiosis de su líder máximo, Rómulo Betancourt, con el país, en *La boda* se convierte en el blanco de los ataques por la traición de sus sindicalistas a la clase obrera, por su corrupción, su demagogia y, además, por las amenazas y el empleo de la violencia más cruda contra los jóvenes trabajadores comunistas. Parte de estas denuncias ya se encontraban en *Maracaibo Petroleum Company*, con la diferencia de que apuntaban hacia un híbrido conformado por las dos formaciones que se turnaron en el poder, AD y Copei.

En todo caso, llama la atención el hecho de que en un país donde el cine es fundamentalmente realista, e incluso naturalista, éste sea tan púdico en el momento de nombrar a los partidos: al igual que en la época anterior (*Se llamaba SN*) sólo lo hace una vez, en *La hora Texaco*, film donde se presenta a AD de manera positiva. Mientras tanto, Oropeza se inventa un partido ficticio para englobar en su crítica a las dos grandes agrupaciones políticas y Urgelles lanza sus dardos contra AD, pero sin mencionarlo ni una sola vez. Esto indicaría que todavía no hemos salido de «los años del miedo» y que en materia de las poderosas formaciones se sigue practicando la autocensura.

3. El período democrático: la guerrilla

El fenómeno que sí fue registrado ampliamente, principalmente en la década de los 70, es el de la actividad de los guerrilleros y grupos revolucionarios que marcó con su impronta la vida en los años 60. Esta lectura de la historia reciente se hace a través del prisma de la derrota: generalmente el plan aborta, a menudo por culpa de una delación, y el héroe se convierte en un perdedor que en la mayor parte de los casos muere al final, y en los otros cae preso. Al parecer casi no hubo episodios que se saldaran por una victoria.

Esta visión se impone desde *Cuando quiero llorar no lloro* (1973). En 1966, Victorino Perdomo, estudiante, de clase media, participa junto con su grupo revolucionario en el atraco a un banco; se supone —no está dicho— que para recabar fondos para el movimiento. Todo ha sido cuidadosamente planificado, pero en el lugar donde todos deben reunirse tras el exitoso golpe les espera la policía. Esto da pie a una de las bellas escenas de la película: tras la creación de un clima de tensión y sobre fondo de pueril musiquita de carro de helados, en ralentí llega el vehículo con los revolucionarios y se desatan las ráfagas de ametralladoras. Muertos los demás, sólo Victorino es apresado. Luego sucumbirá a las torturas. Lo que precedió al tiroteo permite inferir que el fatal desenlace se debió a la traición de un compañero. En cuanto a las motivaciones para escoger tal modo de lucha, o se conocen, y esto sucede en la mayor parte de los films que tratan de la guerrilla. Desde luego se observan comportamientos violentos entre los jóvenes de los demás estratos sociales y se los vincula con la época agitada durante la cual transcurrió su infancia y las condiciones de vida



de cada uno; también se constata que todavía reina cierta añoranza del gobierno de Pérez Jiménez, pero ¿hay que buscar en sus datos sociopolíticos la explicación de la lucha revolucionaria? No es en absoluto seguro —y en todo caso sería muy poco convincente—. El único en ofrecer su punto de vista es el padre de Victorino, y cuando critica ese tipo de combate desde la perspectiva de un viejo marxista, su hijo ni siquiera intenta rebatir sus argumentos. Cabe preguntarse entonces si este film, siguiendo a la novela, pretende avalar los planteamientos del padre y si, de una manera más general, la ausencia de presentación del corpus teórico de la izquierda armada se debe a un desinterés por la ideología o a la suposición de que ésta era suficientemente conocida.

Existen varios puntos de coincidencia entre este film de Walerstein y *La quema de Judas* (1974), de Román Chalbaud. Los guerrilleros emprenden el mismo tipo de acción, el robo a un banco, exitoso en este caso, ya que no sólo logran huir con su botín, sino que también, e involuntariamente, se han adelantado al atraco planeado por un grupo de delincuentes encabezado por un policía que muere en la batalla. Pero tampoco su triunfo será de larga duración: pronto se encontrarán tras las rejas, sin que se sepa cómo consiguieron atraparlos. Otra semejanza: no se les da la oportunidad de explicar el propósito inmediato ni las razones ideológicas de su acción, mientras que ésta sí se ofrece a sus oponentes. Para un director de la policía, los guerrilleros traicionan al pueblo cuya causa pretenden defender, ya que matan a policías que forman parte del mismo y que, injustamente, confunden con el enemigo. En cuanto al malandro amigo de Carmona, el Judas caído en la refriega, desprecia a los «ñángaras» y, como no entiende «por qué se meten en esos líos», les atribuye una motivación válida en su propio caso, la de la tentación del dinero que abunda en el país. El no ceder la palabra a los propios interesados permite al cineasta englobarlos, sin mayores distinciones, en su imagen de un mundo violento, donde predominan las falsas apariencias y la traición, al punto que ya no se sabe quién es delincuente y quién no.

Pero los guerrilleros no sólo atracan bancos, también secuestran y practican sabotajes, preferiblemente contra los estadounidenses y sus compañías petroleras. Así, en el siguiente film de Walerstein, *Crónica de un subversivo latinoamericano* (1975), se observa cómo una organización de ese tipo concibe y realiza el secuestro de un oficial norteamericano para impedir que un vietnamita sea fusilado, y también cómo el plan fracasa porque un integrante del grupo es apresado y delata a sus compañeros. La modalidad del sabotaje es ilustrada por *Maracaibo Petroleum Company* (1975) y *La hora Texaco* (1985), obras que, a diez años de distancia, enmarcan sus historias en el contexto del mundo petrolero, en 1974 y 1970, respectivamente.

En *Maracaibo Petroleum Company* se ve a un cura joven que, presumiblemente, entrega un bulto con armas a tres guerrilleros de aspecto más bien burgués, y a uno de ellos que amenaza a otro porque le está faltando el respeto a una estatua religiosa. Poco después se produce una explosión en las instalaciones petroleras que causa una pérdida importante (un millón y medio de barriles), y parece que no es la primera

vez. En su interrogatorio al sospechoso —el protagonista— los norteamericanos le hacen preguntas sobre el padre Díaz, aunque suponen que está en Cuba, el comandante guerrillero Douglas Bravo, y el maoísmo, y aluden también a la política de pacificación en vigor. Este es, pues, un film con referencias concretas. Además de mostrar que la mentada pacificación, beneficiosa sin duda alguna para las compañías foráneas, todavía no ha podido apagar unos focos de rebeldía, apunta en otras direcciones: presenta a los guerrilleros no como monstruos iconoclastas que atentan de manera indiscriminada contra la vida de personas inocentes, sino como gente decente, y pone en evidencia la participación de un sacerdote que representa a un sector de la Iglesia que se distingue claramente del otro, el oficial, que está comprometido con el poder temporal. Por si fuera poco, Oropeza refiere una operación que dio en el blanco, aunque tenga consecuencias negativas para el protagonista. Una victoria —¡al fin!— en medio de una galería de acciones fracasadas. Quizás esta lectura positiva se deba al hecho de que la película relata acontecimientos cercanos, todavía vivos y calientes en la memoria, cosa que no ocurre, por ejemplo, con *La hora Texaco*, estrenada en 1985. Se podría suponer que a medida que el tiempo pasó, la visión de la turbulenta década de los 60 se hizo más despectiva, plegándose así cada vez más a la interpretación oficial.

En el film de Barberena, *La hora Texaco*, se producen dos atentados nocturnos a corta distancia, el primero contra un oleoducto y el siguiente contra un gaseoducto. Son acciones exitosas, sobre todo la segunda que provoca la paralización de una refinería. Pero ésta tiene como consecuencia el encarcelamiento de sus autores y aquélla, un operativo militar y la muerte de por lo menos un guerrillero, casi un adolescente por la manera de vestirse. El vínculo entre ambas se establece mediante el encuentro en el paraje de la primera explosión del protagonista, Julio, con su amigo Maximino, un ex comunista. Julio, un obrero especializado a punto de ser echado de su trabajo, en la compañía petrolera porque se muestra disconforme con el trato que recibe, menciona en la conversación las consecuencias que tendría la voladura del gasoducto. Ni corto ni perezoso, Maximino, junto con su grupo guerrillero, lo hace explotar. Se presentan así dos reacciones distintas frente a un mismo problema, la extracción de las riquezas petroleras venezolanas por los norteamericanos y su desprecio hacia los trabajadores del país. Julio llega a imaginar un plan de sabotaje eficaz, pero no lo aplica; intenta solucionar su conflicto individual con la compañía sin pasar por instancias colectivas y fracasa. Al contrario, Maximino trata de causar daños a los intereses estadounidenses a través de una acción directa y organizada; lo consigue, pero al precio de su libertad.

A las actividades ya mencionadas —atracos a bancos, secuestro, sabotajes— se añaden las del grupo revolucionario urbano, del que forman parte Andrés, el último de los Barazarte, y su compañera Delia, protagonistas de *País portátil*. No se sabe exactamente en qué consiste la misión de Andrés, pero sí que es muy peligrosa, y, por lo demás, se ha visto el verdadero arsenal que tiene en el apartamento. Antes de poder



llevar a cabo el plan, Delia muere en la casa, los otros logran huir, salvo Andrés, que cae acribillado al defenderse valientemente con la ayuda del recuerdo de los miembros de su familia. Como en *Cuando quiero llorar...*, esta secuencia de la muerte violenta es una de las más bellas del film. La imprecisión relativa a la meta concreta de la acción es compensada por el suministro de datos respecto al clima de este fin de la década de los 60, tales como una manifestación contra el hambre y otras injusticias que las fuerzas del orden reprimen ferozmente o como el discurso de un líder universitario invitando a abstenerse de participar en la elección de los representantes estudiantiles, por no ser sino «una patraña electorera». En lo que se refiere al grupo, se lo ha visto irrumpir en las oficinas de una compañía petrolera para efectuar, a punta de armas, una pintada contra el imperialismo y la represión. También se ha indagado en los motivos de Andrés por participar en este tipo de lucha: por ser el último de los Barazarte, el único heredero de una tradición familiar de servicio a los ideales progresistas, interrumpida por su padre, él se ve impelido a retomar la bandera de sus ancestros, y no tiene tiempo para esperar. Se presenta como una razón personal, enraizada en su pasado —las imágenes finales insisten en ello— y no la única posible. Por ejemplo, Andrés reprochará a un compañero de estar más interesado por su figuración que por la revolución.

De lo examinado hasta ahora se podría deducir que los terrenos de actividad predilectos de los grupos armados fueron Caracas y las zonas petroleras del Zulia (Maracaibo y los poblados aledaños), lo que no se correspondería con la realidad histórica. Sin embargo, se debe admitir que incluso cuando se muestran escenas rurales, como en *Sagrado y obsceno* (1975), de Román Chalbaud, o *Compañero Augusto* (1976), de Enver Cordido, la perspectiva es capitalina: desde el presente en Caracas se recuerdan episodios del pasado guerrillero en el campo.

En la película de Chalbaud, Pedro llega a Caracas para vengarse de Diego Sánchez por una masacre ocurrida diez años antes. Se la describe en escenas fugaces —una cabaña en el campo con gente y armas, la brusca irrupción de la policía que inicia un sangriento tiroteo— que puntualmente recuerdan al protagonista la misión que se ha impuesto. Los problemas empiezan cuando se trata de precisar la trama y la fecha de los hechos. Estrenado en 1975, el film se basa en la pieza homónima del mismo director, que data de 1961, y que estaba llena de alusiones al gobierno de Betancourt. En la obra cinematográfica la confusión es tal que resulta imposible establecer el año en que Diego Sánchez, entonces jefe de la policía política y nombrado presumiblemente por el líder adeco, desató una matanza contra ¿guerrilleros? Tampoco se entiende por qué Pedro esperó diez años para vengar a sus compañeros, a menos que sea por la necesidad de hacer coincidir el presente de la acción con la época de la filmación. El sentido de tal venganza, su eventual justificación cuando el país y las circunstancias han cambiado, constituye el tema —a no ser que sea el pretexto— de *Sagrado y obsceno*, que, por lo demás, se deleita en enseñar los entretelones de la vida en una pensión. Tal como lo expone Chalbaud, resulta smamente ambiguo,

ya que tal acción podría ser tanto —o más— una cuestión propia de militares, de hampones o de héroes solitarios del *western.* Además, fuera de una breve mención de un deseo de vivir relaciones más libres, no se habla de las motivaciones ideológicas de los supuestos guerrilleros. Pese a eso, sí hay que reconocer que este film disperso tuvo el mérito de presentar las consecuencias de la lucha armada para sus sobrevivientes: mientras que dos de ellos llevan una vida completamente «normal» —se han casado, tienen una familia y un trabajo regular—, Pedro —y probablemente las «sombras», que no personajes, que le ayudan a llevar a cabo su plan— está obsesionado por el recuerdo, lo que le impide tener una existencia estable.

Compañero Augusto, estrenaao el año siguiente, también considera el problema de la reinserción de un ex guerrillero en la sociedad. Al salir de la cárcel Augusto está decidido a proseguir la redacción de su libro, concebido como un relato histórico sobre el gran fracaso de una generación y el vacío posterior. Pero se reintegra a su mundo burgués, consigue trabajo en publicidad y se aparta de sus antiguos amigos a medida que progresa en su medio profesional. Busca sistemáticamente pretextos para no involucrarse, y si no traiciona directamente a sus compañeros, por lo menos lo hace por omisión al rehusar ayudar a una joven que necesitaba un escondite y al darle una dirección que sabía poco segura; se arresta a la joven junto con la familia que la había acogido. A lo largo de su evolución, una serie de *flash-backs* provocados por asociaciones de ideas, su obra —que nunca escribirá— o por la aparición en el presente de personajes de la etapa anterior, remiten a sus actividades de «insurgencia». Primero afloran imágenes un tanto idílicas —el vadeo de un río, una caminata en el bosque, el encuentro con una muchacha, etc.— que luego se tornarán más sombrías: un compañero muerto en un enfrentamiento y otro que insiste en el fracaso del movimiento. También se ven acciones, tales como la toma sin resistencia de una jefatura tras haber desconectado el telégrafo o una proclama frente al pueblo reunido, donde se plantea el principio de la pertenencia de las tierras y de las fábricas a la gente que trabaja en ellas. Estas proporcionan, aunque sea mínimamente, una pista sobre la ideología que inspira la actividad revolucionaria. Si no sabíamos nada de la evolución de los dos ex compañeros de Pedro en *Sagrado y obsceno,* aquí los recuerdos, las salidas con mujeres, el alcohol, el vómito final y la imagen fragmentada que abre el film, dan la impresión de un proceso desgarrador, mezcla de deseos de llevar una existencia burguesa y de remordimientos, de autodestrucción y de añoranza. Poco antes de concluir, ni Augusto ni Alejandra, una amiga con una trayectoria similar, logran siquiera acordarse de las letras de las canciones revolucionarias. Si no fuera por Vladimir, un militante de ideas claras que sigue luchando tras su salida de la cárcel, pero de quien no se sabe gran cosa, la visión de la reincorporación a la sociedad sería del todo negativa en las películas de Chalbaud y de Cordido, ya que sus personajes no han permanecido fieles a sus ideales revolucionarios. En el caso de Augusto la traición va más lejos, mientras que Pedro el justiciero se deja llevar por la senda de la venganza personal.



Salvo contadas excepciones, el tema de la guerrilla está, por lo tanto, enfocado desde la perspectiva de la derrota, no sólo al nivel concreto, material —que fracesen o no, las acciones se prolongan con las muertes, el encarcelamiento, las torturas o la rendición—, sino también en el plano personal: el revolucionario es un perdedor nato, la delación cambia a menudo el curso de los acontecimientos, la reinserción en la vida cotidiana pasa por el abandono o la traición de los ideales. Mientras se cede a veces la palabra a sus adversarios, ni siquiera se da a la izquierda armada la oportunidad de explicar los motivos de su lucha, menos en *País portátil.* En el mejor de los casos se adivinan, gracias al esbozo de la situación social y política. Llama también la atención el punto de vista fundamentalmente urbano o, dicho de otra manera, la casi invisibilidad del campo, que fue, sin embargo, un escenario estratégico ¿o, en realidad, sólo táctico?

4. Conclusiones

En el cine de ficción, a primera vista, el advenimiento de la democracia no parece haber producido grandes cambios en el terreno de la lucha política. Siguen predominando los episodios violentos, cuyos protagonistas ya no son gente que combate las dictaduras del siglo XX, en el marco de las organizaciones coyunturales o estructuradas, sino guerrilleros que se oponen al tipo de sociedad y a la represión que persisten más allá de 1958. Pero mientras se consideran justificadas las acciones anteriores a esta fecha, las opiniones están divididas respecto de las que se extendieron durante la etapa democrática hasta la mitad de los años 70. Se suele presentar una visión bastante unilateral del fenómeno al no ceder la palabra a la izquierda armada. Por otra prte, sin hacer distinciones entre regímenes políticos, la historia del presente siglo generalmente parece resumirse en una sucesión de derrotas sufridas por los que empuñaron las armas contra la opresión. Y cuando no se puede hablar de fracaso, ya que al fin y al cabo se echó a Pérez Jiménez, se insiste en la represión ejercida por la Seguridad Nacional, en los sufrimientos de los opositores, mientras pasa prácticamente inadvertido el conjunto de actos que condújo a ese desenlace. Funciona la ecuación lucha/derrota, pero no la secuencia lucha/victoria; por lo tanto, si se consigue un triunfo, éste no puede ser el resultado de un combate, sino de haber aguantado la represión.

En lo que se refiere a partidos políticos, tampoco se experimentan modificaciones sustanciales al traspasar el umbral del período democrático. Aparecen sí, críticas contra las dos más poderosas agrupaciones, pero no se las nombra, y cuando se hace es para elogiar la figura de Rómulo Betancourt, líder histórico de Acción Democrática. En general, impera la ley del silencio, y esto es válido también para las demás instituciones democráticas.



Finalmente, todo pasa como si, inconscientemente, se hubiese aplicado el mismo esquema de lectura a ambas etapas, dictatorial y democrática, de la historia venezolana, como si 1958 no hubiese implicado una solución de la continuidad. Esto explicaría por qué la vida política después de esa fecha ocupa tan poco espacio en un cine que suele ser realista.

Roseline Paelinck

Bibliografía

Películas citadas por orden cronológico (años de estreno), con indicación del director.

Cuando quiero llorar no lloro (1973), Mauricio Walerstein.
La quema de Judas (1974), Román Chalbaud.
Maracaibo Petroleum Company (1975), Daniel Oropeza.
Crónica de un subversivo latinoamericano (1975), Mauricio Walerstein.
Sagrado y obsceno (1975), Román Chalbaud.
Compañero Augusto (1976), Enver Cordido.
Fiebre (1976), Juan Oropeza.
Trampa inocente (1978), Oziel Rodríguez.
País portátil (1979), Iván Feo y Antonio Llerandi.
La boda (1982), Thaelman Urgelles.
La casa de agua (1984), Jacobo Penzo.
La hora Texaco (1985), Eduardo Barberena.
Reinaldo Solar (1986), Rodolfo Restifo.
Una noche oriental (1986), Miguel Curiel.



La piratería en la antigüedad grecorromana

La guerra, el comercio y la piratería
forman una trinidad inseparable.
Goethe

En la más célebre historia de la piratería que conozco, la redactada por el británico Philip Gosse (traducción castellana de Lino Novás Calvo, Madrid, Espasa-Calpe, 1935), la piratería de los tiempos grecolatinos, se ve reducida a un simple apéndice. Es algo que no podemos remediar. Si nos invitan a un baile de disfraces y elegimos un disfraz de pirata, estamos pensando sin duda en los piratas de la piratería clásica que, a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVII, sembraron de terror los mares del mundo, especialmente el mar Caribe, que es el marco que antes nos viene a la cabeza. Y, de acuerdo con ello, nos disfrazamos de Olonés, de Morgan, de Barbanegra, nunca de pirata grecorromano. Ni siquiera se nos ocurre, al oír la palabra «pirata», forjar una imagen de corsario berberisco o de vikingo. Nuestro arquetipo de pirata, el que viaja con nosotros allá en lo más profundo de nuestro subconsciente, tiene pata de palo, un par de viejas pistolas y un parche en un ojo.

De todos modos, la piratería es tan antigua como la navegación. Y en el mundo antiguo tuvo una enorme importancia, tanta que llega a confundirse en muchas fases de la Edad Antigua la historia de la navegación con la historia de la piratería.

La palabra pirata procede del latín *pirata*, y esta forma, a su vez, del griego *peiratés*, derivado del verbo *peirân*, «tratar de, intentar», en el sentido de «tentar fortuna en el mar». Si existe un terreno en el que la superioridad de los indoeuropeos se revela como incontestable es el de la piratería. Los hombres rubios de ojos azules llegan del Norte en el segundo milenio antes de Cristo e invaden Grecia y las islas del mar Egeo, de donde cuidadosamente recogen tradiciones marítimas que les eran ajenas. Continúan hacia el Sur, pero tropiezan con potencias mucho más sólidas, como Creta y Egipto. «Minos —dice Tucídides— limpió el Egeo de piratas, sin duda para que el comercio que lo había enriquecido siguiese funcionando con normalidad» (Minos es el nombre genérico de cualquier rey de Creta, de la misma manera que Faraón

lo es de qualquier soberano de Egipto). Hacia 1500 antes de Cristo, los aqueos, pueblo marino donde los haya, se apoderan de Creta. Desde entonces, la piratería colectiva va a tomar carta de naturaleza, y ningún pueblo va a ser ajeno a ella. Será el deporte favorito de aquella humanidad adolescente y bárbara.

Las costas griegas, con sus acantilados blancos, esculturales y estériles, definen un país francamente pobre. Pero hay otros países ricos en trigo, con llanuras pobladas por gentes apacibles. Son las presas, también helénicas, de los primeros piratas griegos. Los nativos de las islas del Norte (Lemnos, Imbros, Samotracia) llevan a cabo expediciones regulares de saqueo contra la Tracia y el Helesponto. Se aseguran así una despensa amplia para los meses sucesivos y un buen número de esclavos para el comercio. Esta economía «predadora» durará unos quinientos años, hasta que Milcíades, en los tiempos de mayor grandeza marítima ateniense, ponga punto final a los «crímenes lemnios».

La tierra prometida de los piratas, sin embargo, fue en aquella primera época, ante todo, la del egipcio con su floreciente agricultura, sus innumerables labriegos, su río portador de riquezas. Era el reino mejor educado del mundo. Los bárbaros del norte no dejaban de soñar con su distinguida civilización y lanzaba contra él continuos asaltos. Creta, Cilicia, Libia, las costas de Siria, servían de bases a estos piratas primitivos. Los monumentos egipcios conmemoran aparatosamente las derrotas de sus brutales enemigos. El ataque más violento tuvo lugar en 1192 a. de C., en tiempos de Ramsés III. Las islas del mar vomitaron todos sus habitantes de un solo golpe, y éstos se dirigieron a Egipto. Pero el ejército y la armada de Ramsés les presentaron combate en las bocas del Nilo. Un famosísimo bajorrelieve conservado en el templo de Madinat Habu ha inmortalizado esa batalla. Los navíos de los «pueblos del mar» son largas barcas cóncavas, con remos y una ancha vela cuadrada. Viajan a bordo marineros semidesnudos, con una corona de plumas o un rudimentario casco protegiéndoles la cabeza. Las flechas y las lanzas vuelan, bajo el tórrido sol de Egipto. Finalmente, los rubios extranjeros de ojos azules huyen desordenadamente o mueren ahogados, y sus manos y sus despojos varoniles se amontonan ante el Faraón por millares. «Así se acordarán de Egipto», reza una inscripción jeroglífica. La invasión había sido conjurada, pero no la piratería, que tenía un radiante futuro asegurado.

Entre los griegos, la piratería gozaba de prestigio y estimación pública. Las leyes de Solón, hacia 590 a. C., se refieren ya a asociaciones autorizadas de piratas. Las autoridades de las distintas ciudades-estado contrataban piratas para sus guerras navales, a falta de escuadras regulares. Los mercaderes cuyos bienes habían sido robados eran también autorizados a tomar represalias contra sus desvalijadores, para lo cual contrataban a otros piratas, con ánimo de resarcirse de las mercancías perdidas; con frecuencia no esperaban a obtener licencia o permiso de las autoridades competentes y, así, muchos barcos mercantes empezaron muy pronto a combinar el comercio con el pillaje: así se estableció, desde abajo y no desde arriba, el primer sistema de corso de la historia.



Pero retrocedamos en el tiempo. El Golfo Pérsico se considera el primer lugar donde se practicó la piratería a gran escala. Hacia 5000 antes de Cristo, y progresando desde los simples remos a las velas, los pescadores del Golfo de Omán iniciaron el transporte de mercancías desde la India hasta Mesopotamia, extendiéndo gradualmente su campo de operaciones. Cuatro milenios más tarde, hacia el siglo IX a. C., comerciaban ya con Cantón y habían establecido centros comerciales en Java, Sumatra y Siam, no sin recurrir, claro está, a la piratería y al fraude. Cargas de incienso, especias, (mirra para embalsamar), sedas, joyas, oro y plata, marfil, maderas preciosas y cobre eran embarcadas de nuevo en los puertos de Omán y transportadas Eufrates arriba hasta Babilonia.

Los angostos pasos de Ormuz y los más de doscientos kilómetros de lo que se conocería como Costa de los Piratas, desde la península de Qatar a la frontera con Omán, eran lugares privilegiados para la práctica de la piratería. Con sus estrechas calas, bancos de arena y barreras coralinas, es ésta una árida comarca, calurosísima en verano y azotada en invierno por tormentas de arena y terroríficos vendavales cuando aúlla el *shamaal* por el norte. Usando veloces y maniobreras naves de pequeño calado y conociendo el terreno a la perfección, los piratas arábigos gozaban de una ideal situación de ataque. El rey asirio Senaquerib envió contra ellos una expedición en el siglo VII a. C. Más de tres siglos después, la escuadra de Alejandro Magno fue hostigada por esos mismos piratas. Más tarde aún, las naves romanas tuvieron que proveerse de arqueros para prevenir sus asaltos. Trajano mandó una expedición naval al Golfo Pérsico que saqueó la Costa de los Piratas, y en el siglo **VI** d. C. Shapur (Sapor), rey de la Persia sasánida, consiguió someter a sus habitantes, adquiriendo a raíz de su victoria el sobrenombre de Zulaklaf o Señor de los Hombros, pues mandó perforar los hombros de los piratas capturados e hizo pasar cuerdas a través de ellos para evitar que pudiesen escapar.

Volviendo al Mediterráneo, insistamos en que fueron los mismos comerciantes y mercaderes los que se vieron obligados a ejercer de piratas como una especie de terapia ocupacional. El botín, además de las habituales mercancías que venían del Este, incluía, después de que los fenicios trazaran las principales vías del comercio con Occidente, plata de Hispania, ámbar del Báltico y estaño de las islas Británicas.

Hacia comienzos del siglo VI a. C. piratas griegos establecieron una posición avanzada en las islas Lípari, al norte de Sicilia, desarrollando allí, en medio de excrecencias volcánicas, una especie de comunismo *avant la lettre* en el que la tierra era común y el botín se repartía a partes iguales entre toda la población. Se basaban en uno de los principios básicos de la democracia: la autoridad de la ley sustituía a la arbitraria costumbre, y el linaje no era tenido en cuenta para nada, constituyendo el máximo fundamento de unión establecido entre aquellos hombres su orgullosa pertenencia a la sociedad naval que habían fundado entre todos. Como entre los vikingos y entre las comunidades piráticas del Caribe y del Indico, no podemos por menos de sentirnos impresionados ante este revolucionario entreacto en el que los vínculos familiares



y tribales se han roto por completo, y todo, a excepción del grupo de camaradas, es visto como un simple objeto de desprecio y pillaje. Fernando Pessoa dedicó una de los más bellos poemas de Alvaro de Campos, el titulado *Oda marítima*, a celebrar a los piratas. El sueño universal del igualitarismo acaso sólo ha conseguido hacerse realidad entre ellos. «Rumbo a Jamaica todos los hombres son iguales», escribía yo en mi poema *Evocación de Francisco Salas, cosmógrafo*, hace veinte años.

Los piratas del Mediterráneo usaron las mismas tácticas que sus colegas de la Costa de los Piratas arábiga. Sus embarcaciones eran ligeras, de poco calado y fondo plano. La velocidad era esencial, lo mismo para el ataque que para la huida; otro tanto puede decirse del calado, ya que permitía a la tripulación escapar, en caso de verse perseguida por el enemigo, remando hacia aguas donde sus perseguidores, más pesados, no pudiesen seguirlos. Los lugares escogidos para el ataque eran las rutas comerciales, conocidas de antemano. En los tiempos primitivos de la navegación estas rutas no eran difíciles de adivinar *a priori*. Los marinos tomaban el rumbo sirviéndose únicamente de la vista, escogiendo la ruta a lo largo de la costa y orientándose por cualquier tipo de accidente geográfico previamente conocido en tierra, como montañas, morros, islas, etc., sin atreverse nunca a perder de vista el litoral por espacio de muchas horas. Este rudimentario método de enderezar el rumbo hacía imposible la navegación nocturna, que ningún marino mediterráneo de estos primeros tiempos intentó. Al anochecer, echaban anclas y aguardaban hasta que la salida del sol permitía continuar la jornada.

Semejantes métodos de navegación hacían tan sencillas las tácticas del pirata, que su labor quedaba reducida a la de un simple saqueador de caminos, con la huida enormemente facilitada. Los piratas no tenían más que mantenerse quietos en una caleta rocosa hasta que divisaban a su presa y acudían a asaltarla. Si la presa era lo suficientemente rápida, lograba escapar. Si era excesivamente poderosa, entonces era el perseguidor quien huía. Pero la nave, muy veloz o muy poderosa para ser abordada de día, quedaba por la noche totalmente a merced de sus enemigos, pues los piratas lo que hacían era observar dónde echaba anclas la nave por la noche, y en medio de la oscuridad se acercaban y emprendían súbitamente el asalto aprovechando que la mayoría de la tripulación estaba dormida, y con gritos feroces y terribles trepaban por los costados y se apoderaban de la nave antes incluso de que sus víctimas se diesen cuenta de lo que estaba sucediendo. Luego la nave era conducida por su propia tripulación en los bancos de los remeros, y bajo el látigo de sus apresadores, a la guarida de los piratas, donde tenía lugar el recuento del botín y su ulterior reparto.

Pero los barcos marineros no eran los únicos objetivos de estos piratas primitivos. Con mucha frecuencia reunían efectivos humanos y emprendían repentinos asaltos a las ciudades de la costa. Incluso hoy en día se pueden ver en muchas de las islas del mar Egeo ruinas de torres muy antiguas que habían sido construidas como lugares de refugio adonde los isleños podían acudir huyendo de la persecución de los piratas. Estas torres eran también utilizadas como atalayas para avisar de la presen-



cia de embarcaciones piratas que rondasen el litoral. A los habitantes de los alrededores se les notificaba dicha presencia mediante señales (de humo por el día y de fuego durante la noche). En esta clase de incursiones la sorpresa era un factor capital. Los piratas caían como el rayo sobre sus presas antes de que éstas tuviesen tiempo de defenderse. Luego cogían presurosos todo el botín y los prisioneros que podían y se hacían a la mar antes de que en la ciudad se apercibieran con plena consciencia de lo ocurrido y lograsen organizarse para repeler el ataque.

Una incursión de esta naturaleza aparece, vívidamente descrita, en *Odisea* IX, 39 y sigs. (Traducción de Luis Segalá y Estalella):

> Habiendo partido de Ilión, me llevó el viento al país de los cícones, a Ismaro: entré a saco en la ciudad, maté a sus hombres y, tomando las mujeres y las abundantes riquezas, nos lo repartimos todo para que nadie se fuera sin su parte de botín. Exhorté a mi gente a que nos retiráramos con pie ligero, y los muy simples no se dejaron persuadir. Bebieron mucho vino y, mientras degollaban en la playa gran número de ovejas y de flexípedes bueyes de retorcidos cuernos, los cícones fueron a llamar a otros cícones vecinos suyos, los cuales eran más en número y más fuertes, y habitaban el interior del país y sabían pelear a caballo con los hombres y aun a pie donde fuese preciso. Vinieron por la mañana tantos cuantas son las hojas y las flores que en la primavera nacen; y ya se nos presentó a nosotros, infelices, el funesto destino que nos había ordenado Zeus a fin de que padeciéramos multitud de males. Formáronse, nos presentaron batalla junto a las veloces naves, y nos heríamos recíprocamente con las broncíneas lanzas. Mientras duró la mañana y fue aumentando la luz del sagrado día, pudimos resistir su arremetida, aunque eran superiores en número. Mas luego, cuando el sol se encaminó al ocaso, los cícones derrotaron a los aqueos, poniéndolos en fuga. Perecieron seis compañeros, de hermosas grebas, de cada embarcación, y los restantes nos libramos de la muerte y del negro destino.
>
> Desde allí seguimos adelante con el corazón triste, escapando gustosos de la muerte, a pesar de la pérdida de nuestros compañeros.

Una y otra vez, en los anales de la piratería, las fuerzas del orden podían tomar su desquite porque los piratas no tenían la suficiente paciencia y confianza entre sí y no se ponían a buen recaudo de sus perseguidores sino después de haberse repartido el botín cobrado.

De Aquiles, en la *Ilíada*, se nos dice que, entre otras mil cosas, había sido pirata antes de la guerra de Troya. Ulises, como acabamos de ver, encarna a la perfección al capitán pirata por antonomasia en la *Odisea*. En el mundo homérico, pirata es sinónimo de navegante, siendo la piratería una profesión como otra cualquiera, odiosa tan sólo para el que tiene que soportarla (por más que la misma persona que es objeto de rapiña puede convertirse en pirata en la próxima singladura). La cita del canto IX de la *Odisea* que acabo de citar indica también la naturaleza del botín que los piratas arrebataban. Con mucho, la parte más valiosa del saqueo eran los seres humanos. El comercio de esclavos es lo que caracteriza principalmente a la piratería atlántica de los siglos XVI y XVII. No es que los bucaneros desperdiciaran la ocasión de sacar provecho de los negros africanos con destino a las plantaciones americanas, pero la mayor parte de su esfuerzo lo concentraban en la adquisición de bienes inanimados.

Los ingresos obienidos por la venta o rescate de los esclavos fue lo que dio lugar a la formación de las grandes organizaciones piratas, y las hizo tan poderosas que algunos Estados —arriba quedó dicho— se vieron obligados a pagarles un canon a cambio de su protección (como ocurría con los *gangsters* en Chicago y en Nueva York en tiempos de la Ley Seca). El comercio de esclavos llegó a adquirir tal importancia que, en su apogeo, se llegaron a reconocer mercados de liquidación como el de la isla de Delos, en el Egeo, donde los cautivos de todas las costas del Mediterráneo eran conducidos y posteriormente vendidos, como si se tratase de un mercado legítimo.

Los fenicios de los tiempos homéricos tenían virtualmente el monopolio del tráfico comercial en el Mediterráneo. Era ellos quienes traían de Oriente las joyas, las especias y las sedas, los que las transportaban a través del desierto (siempre y cuando no se las hubiesen arrebatado antes a sus proveedores los activos habitantes de la Costa de los Piratas arábiga), las descargaban en sus puertos y desde allí las conducían a las ciudades del Egeo y a ambas orillas del Mediterráneo occidental. No sólo fueron los primeros navegantes y los primeros comerciantes de su época, sino también los colonizadores de distintos lugares del Sur de Francia, de España y del Norte de Africa. Como auténticos mercaderes que eran, colonizaban con el único propósito de crear mercados para su propio comercio, y, conforme sus empresas fueron ganando terreno, extendiéndose más y más por la costa occidental de Africa, su comercio se fue enriqueciendo de una menra inusitada. Empresas que los condujeron al Norte, tan misterioso y turbulento entonces, en busca del precioso ámbar del Báltico o del estaño de Britania, que traían a Tiro y a Sidón para canjearlos por los géneros del Oriente. Y aun se cree que llegaron a dar la vuelta a Africa, como atestigua el *Periplo* de Hannón.

Los griegos de la misma época, menos ricos que los fenicios y con no demasiadas aptitudes para la navegación, fueron los enemigos naturales de sus ricos vecinos de Oriente. Pueblo inquieto e intrépido, los griegos se encontraban en una posición excelente para obstruir casi todas las rutas comerciales conocidas por los fenicios, y podían espiarlos, interceptar sus naves mercantes y esconderse en las innumerables ensenadas y caletas que jalonan el extenso litoral de la Hélade. Tal vez exageraba Montesquieu cuando afirmó que todos los griegos de la época arcaica fueron piratas. Pero no faltaron momentos en la historia de Grecia en que la actividad principal y más lucrativa de las regiones marítimas de la península helénica fue la piratería. Parece muy probable que, al terminar la guerra de Troya, muchos otros héroes, además de Ulises, encontraran en la piratería el modo de pasar el tiempo y ganarse la vida. Era un fenómeno corriente en las grandes guerras el que los marinos que volvían a la patria se incorporasen a una banda de piratas, a falta de otras perspectivas (análogo proceso condujo al bandidaje a Jesse y Frank James y otros combatientes de la Confederación tras la guerra civil norteamericana).

Durante la mayor parte de esta época los fenicios no poseyeron una flota guerrera adecuada para responder al enemigo. Las incursiones de los piratas griegos eran el



tributo que tenían que pagar a cambio de su floreciente comercio marítimo. Y no es que los fenicios fuesen mejores que sus enemigos. A veces, al llegar a un puerto griego bajo la apariencia de simples comerciantes, los fenicios extendían sus mercancías en cubierta e invitaba a los nativos a que subieran a bordo a examinarlas. Los clientes eran principalmente mujeres. Cuando veían que el número de futuras esclavas era suficiente, levaban bruscamente anclas, y las damas griegas se convertían en un instante de compradoras en objeto de compra.

Fue, no obstante, un fenicio, uno de los Minos reyes de Creta, quien, como dije antes, realizó con éxito el primer intento para limpiar el Mediterráneo de piratas. Su dinastía, de origen pirata, estableció en Creta, un par si siglos antes de la guerra de Troya, un poder militar formidable. Para defender el comercio, la gran fuente de sus riquezas, Minos utilizó los frondosos bosques de su isla para construir la escuadra más poderosa que el mundo conoció hasta entonces, y procedió a cazar y destruir sin piedad a sus antiguos colegas, sin reparar en su raza ni en el color de sus ojos. La posición de Creta, casi en el encuentro de las rutas de navegación por el Mediterráneo, le permitía saber prácticamente todo cuanto ocurría en las aguas griegas adyacentes, y muy pronto su indomable energía puso freno a las tribus helénicas. Estas se vieron obligadas a aceptar un acuerdo, según el cual no podían tener naves tripuladas por más de cinco hombres, con la única excepción de la nave *Argo*, que se les permitió conservar como defensa contra otros piratas. La historia de Teseo y la de los Argonautas quedan así «historificadas» de una manera un tanto simplista, pero que a buen seguro hubiese hecho las delicias de todo un Evémero de Mesene.

Durante la vida de el Minos cretense, el comercio por el Mediterráneo se mantuvo relativamente seguro. A su muerte, el poder naval de Creta declinó rápidamente, los griegos se apoderaron de Creta y de nuevo volvieron a multiplicarse los piratas. En el canto XIV de la *Odisea*, Ulises conversa con el porquerizo Eumeo, que aún no lo ha reconocido, y le cuenta que es un cretense amigo del piratear. Estas son sus palabras (tradución de L. Segalá y Estalella):

Por mi linaje, me precio de ser natural de la espaciosa Creta, donde tuve por padre a un varón opulento... No me gustaban las labores campestres, ni el cuidado de la casa que cría hijos ilustres, sino tan solamente las naves con sus remos, los combates, los pulidos dardos y las saetas, cosas tristes y horrendas para los demás, pero muy gratas para mí, por haberme dado algún dios esa inclinación, que no todos encontramos deleite en las mismas acciones. Ya antes de que los aqueos pusieran pie en Troya habia capitaneado yo nueve veces hombres y naves de ligero andar contra extranjeras gentes, y todas las cosas llegaban a mis manos en abundancia. De ellas me reservaba las más agradables y luego me tocaban muchas por suerte; de manera que, creciendo mi casa con rapidez, fui poderoso y respetado entre los cretenses... Luego me incitó el ánimo a navegar hacia Egipto, preparando debidamente las naves con los camaradas semejantes a dioses. Equipé nueve barcos y pronto reuní la gente necesaria... en cinco días llegamos al río Egipto, de hermosa corriente, en el que mandé detener las corvas naves. Entonces... envié espías a los lugares oportunos para explorar la comarca. Pero los míos, cediendo a la insolencia, por seguir su propio impulso, empezaron a devastan antes de tiempos los hermosos campos de los egipcios, y se llevaban antes de que yo lo ordenase a las mujeres y a los niños, y daban muerte a los varones...

De nuevo se han precipitado los piratas, lo que nunca presagia nada bueno. Los egipcios acuden, deseosos de representar más tarde esa batalla sobre los muros de Madinath Habu, y Ulises, viendo que sus compañeros mueren por todas partes, pide clemencia al Faraón.

> Allí me detuve siete años y junté muchas riquezas entre los egipcios, pues todos me daban alguna cosa. Mas, cuando llegó el octavo, se presentó un fenicio muy trapacero y falaz, que ya había causado a otros hombres multitud de males; y, persuadiéndome a fuerza de ingenio, me llevó a Fenicia, donde se hallaban su casa y sus bienes. Estuve con él un año entero; y tan pronto como, transcurriendo el año, los meses y los días del mismo se acabaron y las estaciones volvieron a sucederse, urdió otros engaños y me llevó a Libia en su nave, surcadora del Ponto, con el aparente fin de que le ayudase a conducir sus mercancías, pero, en realidad, para venderme allí como esclavo por un precio cuantioso...

Como no podía ser menos, los fenicios tenían que salir malparados en un relato protagonizado por un aqueo. En sus *Etiópicas,* Heliodoro de Emesa describe la persecución de una nave mercante fenicia por un pirata cretense; se trata de una descripción típica de persecución y ulterior abordaje, de las que no faltan en la novela griega, en la que los piratas ocupan un lugar permanente y desempeñan un papel que, aunque secundario, es imprescindible, pues son la causa de la separación entre los protagonistas, los venden como esclavos, vuelven a capturarlos más tarde, posibilitan su reunión..., constituyendo en suma,una presencia familiar en la novela grecorromana y su continuación bizantina, a lo largo del Medievo. Son, entre otros, los famosos *piratae Tyrrheni,* pues los etruscos siempre tuvieron aura de piratas.

El príncipe de los piratas de los tiempos posthoméricos fue Polícrates, tirano de la isla de Samos (siglo VI antes de Cristo). En la época de su apogeo como gobernante llegó a poseer más de cien embarcaciones de guerra y fue el amo y señor de las aguas del Egeo. Finalmente, al derrotar a las flotas piratas de Mélita y Lesbos, llegó a ser el dueño absoluto del litoral de Asia Menor, desde donde podía dirigir el decadente poderío de Fenicia a su antojo y combatir con éxito a los siempre temibles piratas de las costas de Cilicia. Sin embargo, aun en los días de mayor poder, en pleno disfrute de su condición de gobernante legal, Polícrates no pudo curarse del hábito que lo había conducido hacia tanta grandeza. Polícrates siguió, en una palabra, comportándose como un pirata. Las naves extranjeras sólo podían circular por el Egeo con su permiso, previo pago de un tributo; de lo contrario, eran inmediatamente confiscadas. En cierta ocasión, llegó a interceptar el intercambio ritual de regalos entre unos soberanos colegas suyos mandando detener un barco oficial que Amasis, faraón de Egipto, enviaba a Lacedemonia con la ofrenda de un corselete de lino bordado con tisú de hilo de oro, y a Lidia con la de una magnífica fuente ricamente adornada con piedras preciosas que iba destinada al famoso Creso, el rey lidio famoso por sus riquezas. Todo esto nos lo cuenta Heródoto con su estilo insustituible.

Polícrates, como muchos otros hombres favorecidos por la fortuna, sabía dar buen empleo a su dinero. Convirtió Samos en la ciudad más rica de su tiempo y en la



primera en las artes. El palacio que se mandó construir dicen las fuentes que fue una auténtica maravilla. Como los banqueros del Renacimiento italiano, el pirata Polícrates indujo a los artistas de su tiempo a que viniesen a Samos y se quedasen allí, pagándoles grandes sumas para que decorasen la ciudad con estatuas y edificios. El poeta Anacreonte fue uno de los amigos más íntimos del tirano.

Sin embargo, Polícrates sucumbió al final a la perfidia que él tantas veces había practicado con éxito. Sestier, en *La piraterie dans l'Antiquité*, glosa muy bien el fin de Polícrates narrado por Heródoto. Orates, gobernador que Ciro el Grande había puesto al frente de Lidia, una vez muerto Creso y conquistada la región puso sitio a Samos en 515 a. C.; el tirano se mantuvo firme hasta que, atraído por falsas promesas, acudió a entrevistarse con el persa a un lugar apartado, donde el príncipe de piratas y mecenas de todas las artes fue prendido y crucificado. Schiller le dedicó una balada:

> Plantado en las almenas de su torre,
> contemplaba con gozo
> la dominada Samos a sus pies.
> «Todo esto es mío. Conceded que tengo
> derecho a ser feliz.»

Con la victoria de los romanos sobre los griegos y el exterminio total de Cartago después de las guerras púnicas, la piratería renació bruscamente, y con una virulencia desconocida hasta entonces. Ambos pueblos derrotados tenían gran experiencia marinera y una sólida tradición de poderío naval. No es de extrañar que una vez más, después de una guerra, los combatientes de antaño se hicieran piratas, volviendo a las antiguas costumbres.

Roma era un Estado organizado. Roma representaba la ley. Por primera vez tiene lugar una delimitación clara entre guerra y piratería. Cualquier agravio que se hiciera a uno solo de los ciudadanos de Roma por tierra o por mar no se considerará a partir de aquí como un asunto privado o una pugna entre iguales, sino como un acto de transgresor de la ley de Roma, por parte de alguien que se sitúa fuera de esa ley como una ofensa de un bandido a un ciudadano honrado. Qué lejos estamos ya de Homero. El orgullo de Roma, así como sus intereses y su sentido del orden, exigía que sus comerciantes pudieran traficar sin peligro tanto por mar como por tierra. Sin embargo, pasaría mucho tiempo antes de que los hechos se adecuaran a los deseos. La pasión por la navegación no era una nota del temperamento romano. Sus extraordinarios soldados podían pelear con ventaja en los abordajes, pero eran muy pocos los romanos que habían recibido instrucción de navegantes profesionales. La mayor parte del trabajo marino estaba encomendada a prisioneros de guerra que habían caído bajo el yugo romano. No existía aún nada parecido a una Armada de la República. Por lo tanto, durante los ochenta años transcurridos desde la conquista de Grecia hasta el combate final de Pompeyo con los piratas, hubo constantes carestías y pánicos en los mercados de Roma, debidos a que los abastos quedaban bloquea-



dos por la impresionante actividad de los piratas. La orgullosa República romana se veía en serio peligro de subsistencia.

Durante la prolongada guerra civil de comienzos del siglo I a. C., cuando todas las energías de Roma se hallaban absorbidas por las luchas intestinas entre Mario y Sila, los piratas se hicieron más y más agresivos y numerosos, hasta el punto de que por fin lograron establecer un bloqueo efectivo de los puertos italianos. Roma empezó pronto a sentir las consecuencias. La escasez que más preocupaba era la de los cereales, que eran importados en gran cantidad de Egipto y Africa. Los precios de estos artículos de primera necesidad llegaron a subir de tal forma que sólo los ricos podían adquirirlos, con lo que el pueblo se moría de hambre y los conflictos sociales arreciaban. A cada momento se producían violentos incidentes entorno a la adquisición de alimentos. Los mares quedaron sin vigilancia alguna, y los piratas campaban por todas partes sin que nadie los molestase. Roma ya no podía seguir hablando del Mediterráneo como *mare nostrum*. El mar Egeo, lo que en la época se llamaba el Golfo de Oro, estaba totalmente en manos de los piratas.

El peligro llegó a su grado máximo cuando los piratas hallaron un protector en Mitrídates, rey del Ponto, el más peligroso de los enemigos de la República. Mitrídates tomó bajo su protección a los piratas más temibles de todos, los cilicios, y les dio entrada en sus puertos y hasta les permitió el uso de sus galeras, pues por lo menos una vez acompañó al archipirata Seleuco en una de sus expediciones. Los aliados de Mitrídates no eran ya una partida de forajidos; se habían transformado en una especie de organización naval a gran escala, realizando sus asaltos con una estrategia de la que habían carecido hasta entonces, pero ahora actuaban con orden y con unidad de mando. Esto, desde el punto de vista de los juristas, comienza a parecerse más a la guerra que a la piratería, pero la confusión de ambos términos continuó produciéndose mucho después, incluso en tiempos de la piratería clásica de los siglos XVI, XVII y XVIII, en el apogeo del ciclo pirático no sé si más glorioso, pero sí desde luego, más mitológico, de la historia. En la práctica, la guerra seguía siendo piratería: las tripulaciones no estaban sometidas a las leyes del país por el que luchaban, no recibían salarios y se conformaban con el producto del saqueo, con el botín cobrado en el mar, tratando a sus cautivos no como a prisioneros de guerra, sino como a simples víctimas a cambio de las cuales obtener un rescate o a quienes someter, si no podían pagar ese rescate, a todo tipo de vejaciones (suplicios como el de la tabla o el de pasar a la víctima por debajo de la quilla de la nave, tan populares en la imaginería de la piratería clásica, ya eran practicados por los piratas de la Antigüedad en el Mediterráneo hace dos mil años). El propio Julio César fue capturado en el Egeo por piratas en su juventud (78 a. C.); pasó seis semanas prisionero de sus captores en la isla de Farmacusa hasta que sus amigos reunieron el fuerte rescate solicitado. Poco les importaba a los piratas irritar a las principales familias romanas. Sabían, como más tarde los piratas clásicos, que en el caso de ser capturados no tenían la menor esperanza de librarse de la horca. Como los terroristas moder-



nos, sabían que tenían una posibilidad entre mil de morir tranquilamente en la cama, y obraban en consecuencia.

Finalmente, cuando la situación de Roma llegó a ser tan desesperada como para que se calmasen los odios de las banderías políticas rivales, el Senado asumió las funciones de una Asamblea Nacional en toda regla y, en 67 a. C., organizó una expedición punitiva contra los piratas a fin de salvar al Estado de su ruina total. El caudillo designado para tal empresa no fue otro que Pompeyo, quien se hallaba por aquel entonces en la cumbre de su prestigio y era considerado sin discusión el primer hombre de la República. Fue investido de poderes dictatoriales, y todos los recursos de la maltrecha Roma fueron puestos a su disposición. El propio Pompeyo consideró la tarea a cumplir tan difícil, que pidió, y le fue concedido, un período de tres años para limpiar de piratas el Mediterráneo. La confianza de que gozaba Pompeyo en Roma era tan grande, que los precios de los cereales descendieron bruscamente al conocerse su nombramiento.

Antes de dirigirse a Oriente, había que limpiar el Mediterráneo occidental de piratas, a fin de volver a abrir los puertos italianos y revitalizar el agonizante comercio marítimo. A este fin, Pompeyo dividió el territorio en trece distritos, cada uno bajo el mando de un lugarteniente suyo, que tenía órdenes de explorar concienzudamente la zona de litoral que le había correspondido y de proceder a la captura y aniquilación de todo aquel que oliera a pirata. Pompeyo en persona se encargó de limpiar las costas de Africa Noroccidental, Sicilia y Cerdeña, mientras sus lugartenientes operaban a lo largo de las costas de Hispania y de las Galias. A los cuarenta días de iniciada la tarea, el dictador estuvo en condiciones de informar al Senado que toda la cuenca mediterránea occidental había quedado libre de piratas.

Luego Pompeyo marchó a Oriente con sesenta naves para extirpar las raíces de la piratería mediterránea. Los piratas se hallaban ya bastante intimidados por los éxitos de Pompeyo en Occidente, y, a su llegada, huyeron de los puertos y se refugiaron en las casi secretas ensenadas y caletas ocultas que abundaban en las abruptas costas de Asia Menor. Los únicos que presentaron abierta resistencia fueron los cilicios, pero fueron derrotados, aunque no sin dificultades, frente a *Korakesion* o *Coracesium*, en su país natal. La escuadra y las ciudades de Mitrídates se rindieron pronto, debido en parte a la reputación de benigno de que gozaba Pompeyo en una época en que lo corriente era clavar primero al enemigo en una cruz y preguntarle después si quería acogerse a unas medidas de reinserción social que la República romana no estaba dispuesta a adoptar. En lugar de pasar a cuchillo a los piratas, Pompeyo decidió establecer a los vencidos en las saqueadas ciudades de Cilicia, que de entonces en adelante se convirtió en provincia romana. A los cuarenta días de la llegada de Pompeyo al Asia Menor, los piratas quedaron completamente aniquilados, sus fortalezas fueron destruidas, y el Mediterráneo fue abierto de nuevo al comercio romano. El botín era impresionante: fueron capturadas cuatrocientas naves de pequeño calado y hundidas más de mil; los arsenales fueron quemados y los refugios de los piratas,



arrasados. Se calcula que murieron ahogados o en combate unos 10.000 piratas, y apresados unos 20.000 Entre los prisioneros romanos liberados estaba el anterior almirante de la escuadra romana estacionada en Cilicia.

Así, Pompeyo logró cumplir en tres meses la misión para la que él mismo había solicitado un período de tres años.

Durante los veinte años que siguieron al éxito de Pompeyo, los mercaderes y comerciantes pudieron realizar su tráfico con relativa paz, especialmente en los últimos años de esa veintena, confiados en la protección del severo y eficaz gobierno de Cayo Julio César, tras la guerra civil que lo enfrentó a Pompeyo y le dio la victoria contra el vencedor de los piratas. A la muerte de César, en 44 a. C., volvió la anarquía a reinar por tierra y por mar. Las facciones descontentas huyeron al exterior y acosaban a la República por su propia cuenta o al servicio del enemigo. Entre los que se hicieron a la mar como pirata figuraba, aunque resulte irónico, Sexto Pompeyo, hijo de Pompeyo el Grande; al ser desterrado, reunió una flota compuesta principalmente por compatriotas leales a su padre y por esclavos insurrectos. Estableció sus cuarteles en Sicilia y saqueó las costas de Italia con tanta devoción, que en pocos años se restauró el estado de las cosas previo a la intervención de Pompeyo el Grande en el Mediterráneo.

Roma no estaba en condiciones de luchar contra él, y optaron por negociar con Sexto Pompeyo un tratado por el que se le concedía Sicilia, Cerdeña y Acaya a cambio de que dejara paso libre a las naves que aprovisionaban Italia. Sexto tenía mucho de pirata para avenirse a cumplir acuerdos, y reinició pronto el pillaje y el saqueo, que era el único lenguaje que empleaba con plena convicción. Octavio mandó a Agripa contra él, y Agripa derrotó a Sexto Pompeyo en su propio feudo de Sicilia. A partir de entonces, y hasta que el Imperio empezó a declinar, toma pudo mantener seguras sus rutas marítimas. Con el eclipse de la civilización romana, hasta la piratería —al fin y al cabo, un arte como cualquier otro— cayó en el olvido. Durante mucho tiempo, y hasta el nuevo despertar de Europa, poco era lo que navegaba que mereciera ser pillado.

Luis Alberto de Cuenca

Nota bibliográfica

El libro básico continúa siendo el de H.A. Ormerod, Piracy in the Ancient World. An Essay on Mediterranean History *(Liverpool, 1924, reimpreso en Chicago, 1967).*

Con anterioridad a Ormerod, existía la cuidada monografía de J.M. Sestier, La piraterie dans l'Antiquité *(París, 1880), a la que siguieron dos trabajos de P. Stein,* Ueber Piraterie im Altertum *(Köthen, 1891) y* Zur Geschichte der Piraterie im Altertum *(Bernburg, 1894). Para las fuentes son muy útiles los artículos* Piratae, *de Ch. Lécrivain (en el diccionario de Darember-Saglio), y* Seeraub, *de W. Kroll (en la enciclopedia de Pauly-Wissowa).*

Entre los libros dedicados a la piratería en general, pueden leerse en castellano: Ph. Gosse, Historia de la piratería *(Madrid, 1935); A. Masiá de Ros,* Historia general de la piratería *(Barcelona, 1959), y W. zu Mondfeld,* Piratas *(Barcelona, 1978). Es asimismo recomendable el libro* Pirates *de D. Mitchel (Londres, 1976), espléndidamente ilustrado.*





Poemas de *Tiempo al tiempo**

I

Claustro

Piedra mollar, de tanto espíritu
que anida en simbiosis con los gorriones,
piedra transparente, tallada desde dentro,
sobre la que apoyar la sien entelerida.

Nudo de espejos donde al fin los ojos
logran domar al ídolo de la confusión
mirando sólo transcurrir la fuente ingrávida
entre los magnolios y las cuatro esquinas.

Quien se niega dichoso a ser un elegido
tiene de sol a sol aquí un cenit en lengua
de fuego que le lame dócilmente la memoria.

Y quien se ha abrazado al esqueleto de la intemperie
aquí llega cargado con su hora más lúcida,
la extiende junto al agua y se echa sobre ella para siempre.

* *De próxima aparición*

II

Memento

Están detrás de cada tronco, debajo de la lluvia,
miran atravesándose los párpados,
sólo recuerdan frases incompletas, brillos grises,
saben que no tienen respuesta para ningún misterio,
ya se conformarían con poder pronunciar ciertos nombres,
pero callan para no atormentarse inútilmente,
se han quedado sin límites,
su único atributo es el mimetismo,
y tan sólo la inercia de alejarse aún más
los identifica con la cicatriz
que van dejando en el espacio.
Como si aún fueran mortales,
pierden memoria, se hacen más opacos,
tienen miedo de no haber existido,
beben en cada yema la piedad de la lluvia
y esperan cada noche que la sangre reciente
llene sus cuencas y los haga
todavía llorar.

III

Mírala mientras duerme y sueña que estáis vivos,
mira cómo le brilla el tatuaje dorado
de sus ojeras. Bailarina solista
en escenario de luz negra, ¿qué música le asiste
mientras respira a ritmo de escalada
interminable? Está dispuesta a sucumbir
en cuanto tú decidas extirparle
imágenes de ti que sólo ella ha entrevisto,
está oyendo en tu voz el texto primordial
que ella no puede rescatar para ti, te lo ha dicho
tantas veces. Y pone una mano ante sus párpados
como para disuadirte.



Es la hora
de renovar tus votos: matarás al dragón
de mil cabezas tuyas que la persigue en sueños,
protegerás el aura de su ausencia, esperarás
a que despierte y te sonría, a ver si es cierto
que otra vez ha pasado el peligro.

IV

Llueve por fin, como si nunca hubiera
dejado de llover, llueve al encuentro
de las reminiscencias embrionarias, sobre el cauce
del entrecejo más premonitorio, llueve en cada
vasija, por recóndita, por ciega bajo tierra, suenan todas
a desván con goteras infantiles, llueve bajo los árboles
que acunan sin mirar a sus ahorcados,
llueve en el haz de la ventana, en el envés
de cada imagen, llueve para que la mirada
se desdoble de tanto desear verse morir
fluida: una aquí, envuelta en esta opacidad
de tachadura blanca, y su simétrica
hipersensible al otro lado del cristal, mirando
siempre hacia adentro, oyendo lo que no está dicho,
una que dice qué decir y otra que ya
no necesita responder porque al fin llueve.

V

El paisaje se detiene en la hora más propicia.
Algo sospecha del final.

Lo que urge decir está entre signos
de admiración y está borrado.

Un sondeo insistente de yemas silenciosas avanza
hacia la inexactitud más significativa.

El presente es un ojo de huracán. Las formas
no podrán sobrevivir si no sellan un pacto
con un propio espejismo.

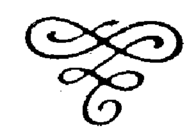
Cada hora propone una versión inédita
de la caída de la luz.

Cada color expuesto al mediodía
escarba en las cenizas del amanecer.

En cada imagen hay una ba:alla
perdida por los ojos hace tiempo.

Pero el mecanismo musical de la mirada
no le teme al vacío ni a la plenitud.

Pedro Provencio





Arte virreinal en Iberoamérica

El gran arte iberoamericano de los siglos XVI, XVII y XVIII se realizó en su casi totalidad en los virreinatos españoles de la Nueva España y del Perú y en los extensos territorios portugueses del Brasil, y a esas tres zonas nos limitaremos. Cuando los españoles llegaron a América lo primero que hicieron desde los inicios del siglo XVI fue fundar ciudades y erigir en ellas y en las ya existentes gran número de iglesias y conventos, que fueron seguidos pronto por edificios suntuosos y diversas edificaciones dedicadas a la enseñanza o a la atención de los enfermos y los desheredados. La primera ciudad fundada en América fue La Isabela, en 1494, en la Isla de Santo Domingo. Se hizo de una manera improvisada, pero pronto los planos de las ciudades de nueva planta fueron enviados desde España o fueron los propios arquitectos los que se trasladaron al Nuevo Mundo para diseñarlos sobre el terreno y dirigir personalmente las obras. Pocos años después de la llegada a Santo Domingo se terminó, todavía en el siglo XVI, la iglesia de La Isabela, que es la más antigua de ambas Américas. Algo más tarde se inició la catedral de Santo Domingo, la más antigua de América. Se terminó en 1540. Tiene una hermosa fachada plateresca y fue dirigida por el conocido arquitecto Rodrigo Gil de Lienzo, que había emigrado a la isla y que era uno de los más destacados discípulos del famosísimo Gil de Siloé, uno de los cuatro máximos arquitectos españoles del siglo XVI. A ese aprendizaje se debió el que la fachada de ese edificio insigne fuese íntegramente renacentista y el que no perdurase en él un solo vestigio gótico, tal como acaecía en algunas otras catedrales de Iberoamérica, cubiertas a menudo con bóvedas de crucería, entre las que cabe destacar las de la esbeltísima catedral mejicana de Puebla. En los casos en los que el terreno era lo suficientemente llano, el plano enviado desde España solía ser un damero perfecto, con un cruce de verticales y horizontales que convertían todas las manzanas («cuadras» en Hispanoamérica) en rectángulos o cuadrados. Así acaece entre las ciudades de nueva planta con las zonas más antiguas de Lima, Santiago de Chile y Buenos Aires y entre las de fundación aborigen en los ensanches secentistas de Quito y Ciudad de Méjico.

La erección de iglesias fue rapidísima en todo el Virreinato de la Nueva España, y muy especialmente en su capital. Desde que en 1531 el pueblo mejicano comenzó a creer firmemente en el milagro de las rosas de Castilla y en la aparición de la Madre de Dios en el Tepeyac, la devoción a la Virgen de Guadalupe se extendió como un reguero de pólvora que aceleró a pasos agigantados la catolización de Méjico. Las conversiones eran tan frecuentes que en Méjico hubo que inventar un nuevo tipo de iglesia para que la totalidad de los fieles pudiese asistir a los oficios divinos. Nacieron así las «capillas abiertas», que eran unas iglesias en las que la entrada carecía de puertas o de fachada y se hallaba íntegramente abierta a una gran explanada desde la que millares de fieles podían asistir devotamente a los oficios divinos. La iglesia se convertía así en un gran ábside en forma de concha tan atractiva como original en su aparente equilibrio inestable.

En algunas ocasiones una amplia cerca almenada con un templete en cada uno de sus cuatro ángulos enmarcaba a la capilla y la explanada, dotando así de gran unidad al conjunto.

Las iglesias de grandes dimensiones sustituyeron a mediados del siglo XVI a las capillas abiertas. La primera catedral de Méjico fue edificada en 1525 y había sido cubierta con bóvedas góticas, lo mismo que las iglesias de Teposcolula y Mixteca Alta y la ya citada de Puebla. La ornamentación de tipo renacentista primero y la barroca más tarde, fueron sustituidas en los dos grandes virreinatos por la que inventaban los operarios indígenas, inspirada en la flora americana, con inclusión de plantas desconocidas en Europa, tales como el maguey o el quiote. Esos mismos artistas aborígenes transformaron los grotescos renacentistas y los dotaron de un ritmo, una movilidad y una intensidad expresiva que jamás habían sido alcanzadas en el Viejo Mundo. La capilla abierta de Tlamanalco fue la primera en la que se dio a conocer esa brillante transformación autóctona. Es original, asimismo, el sistema empleado en muchas fachadas de iglesias y catedrales, consistente en una zona central altamente historiada y otras dos laterales sin ningún elemento ornamental.

Los nuevos estilos se estabilizan en el segundo tercio del siglo en obras como la iglesia de los agustinos de Acolman, iniciada en 1539, que se cubre, lo mismo que su imitadora la iglesia de Yuriríapúndaro, con una cúpula renacentista y tiene una elaborada fachada plateresca, minuciosa en su finísima labra y con algún que otro eco ornamental de la sacristía nueva de la catedral de Sevilla. En 1561 los constructores de la bellísima catedral de Guadalajara no quisieron renunciar a las bóvedas góticas y las resucitaron con una armonía y una calidad muy dignas. La culminación de esta interesante evolución se dio en la nueva catedral de México, iniciada en 1563 bajo la dirección de Claudio de Arciniega. Es uno de los edificios más ilustres de América, y en siglos sucesivos se enriqueció con toda suerte de estilos, a la manera habitual en las catedrales de la Península Ibérica. Finalmente, un ejemplo de confluencia cultural nos lo ofrece con paradigmática perfección la Capilla Real de Cholula, en la que el bosque de columnas de la mezquita de Córdoba se dio la mano con



algunas tradiciones mayas y toltecas que las utilizaban, al igual que los musulmanes de Al-Andalus, para sostener una sucesión inacabable de cúpulas o de artesonados. La coincidencia se da incluso en que la capilla de Cholula es un entramado de siete naves paralelas al atrio y de otras siete verticales, damero de naves múltiples que se da asimismo en Córdoba. La confluencia es tan grande que la capilla cholulense se cubría en los siglos XVI y XVII con una techumbre de madera que fue sustituida en el XVIII por un conjunto espectacular de cinco cúpulas y 49 bóvedas.

En el siglo XVII el barroco arquitectónico se impuso en la arquitectura mejicana y perduró hasta finales del XVIII, en el que confluyó en algunas soluciones sintéticas con el neoclásico que durante el XIX lo sustituiría con una libertad desconocida en el Viejo Mundo. Entre sus obras maestras destaca en el siglo XVIII el claustro de los Mercedarios de Tlacolula, con sus dos pisos y sus arcos de medio punto, con doble ancho los del primero respecto a los del segundo. Las columnas del primer piso son lisas y las del segundo ampliamente decoradas, con una sobrevivencia de ecos renacentistas y platerescos. En Ciudad de Méjico el barroco fue menos exuberante en la extraordinaria torre del convento de las monjas de la Encarnación, que consta de varios cuerpos ornamentados con cerámica de Puebla y que se termina en una cúpula de cuatro nervios y planta octogonal, coronada por un delicado cimborrio igualmente octogonal y un minúsculo cupulín. En ese mismo siglo la catedral de Guadalajara y la capilla del Sagrario, que se abre pegada a ella sobre la plaza, igual que sucede en Ciudad de Méjico, completó su sobria fachada e interior renacentista, que databa del XVI, con una portada solemne más bien sobria y con un equilibrio aplomado de gran perfección. Algo similar cabe decir de la Portada Mayor de la segunda catedral de Ciudad de Méjico. El barroco de calidad máxima cuenta en la segunda mitad del siglo XVII con la extraordinaria iglesia del convento de Santo Domingo en San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, fronterizo con Guatemala.

Los edificios virreinales de La Antigua (capital de Guatemala en aquellos siglos) son similares a los de San Cristóbal y ha debido haber influencias mutuas entre ambas ciudades. La catedral se inició en 1669 y fue terminada en 1680. Su arquitecto fue Martín de Andújar y tiene cinco naves y 18 capillas. El conjunto se cubre con 68 bóvedas. El barroco dieciochesco ofrece un buen ejemplo bastante sobrio en el templo de la Merced, terminado en 1764, cuya fachada de tres cuerpos centrales y dos laterales es excelente en su horizontalidad, rota tan sólo por la ascensión de sus ocho columnas. Cuatro de ellas son salomónicas y se hallan adosadas a la parte baja de la fachada, flanqueando la puerta a ambos lados. Las otras cuatro flanquean el ventanal de la parte alta. La fusión de barroco y neoclásico es muy sugestiva. La obra maestra de la arquitectura en Guatemala es la iglesia de San Francisco, obra erigida en 1554, en uno de los momentos más creadores del siglo XVI. Fue modificada entre 1687 y 1699 por José de Porres y su hijo Diego de Porres, quienes la dotaron de una hermosa fachada salomónica considerada como la obra máxima de la arquitectura guatemalteca posterior a 1530.

Dentro de una línea mucho más barroca se inscribe a pesar de su parentesco con el arte virreinal guatemalteco el antes aludido convento mejicano de Santo Domingo, en San Cristóbal. Su impresionante fachada de tres cuerpos verticales y cinco horizontales es posiblemente la más suntuosa y la más barroca y salomónica de ambas Américas. Siete hornacinas para siete santos aumentan la movilidad de la fachada y rompen muy acertadamente la uniformidad ornamental del conjunto. Las torres son de muy escasa altura para evitar que algún seísmo pueda derribarlas. Entre los retablos ricamente ornamentados destacaron en el siglo XVIII el de la iglesia de San Francisco Javier, en Tepotzotlán, y el de la de Santa Prisca, en Taxco. Ambas iglesias tienen además unas fachadas espectaculares y en la primera se conservan algunas excelentes pinturas y esculturas de la época virreinal de Méjico, entre las que se incluyen también algunas venidas de Filipinas, archipiélago que en aquel entonces no dependía de Sevilla, ni de Madrid, sino de la capital del Virreinato de la Nueva España.

La pintura mejicana de los tiempos virreinales fue una de las más importantes de América, en especial en lo que se refiere a los murales, cuya tradición era en Méjico milenaria. En Tetela del Volcán, Estado de Morelos, se inventó en el convento de los Dominicos un tipo de factura muy tenue, con infiltraciones manieristas de exquisita distinción. Se trata de una serie que llena el claustro con imágenes sagradas de factura personalísima, que la diferencia de todos los frescos de América y Europa. Igualmente notables son los del convento de los Agustinos en Actopan, más movidos y con un espíritu ingenuo en su dibujo ondulante y una gran maestría en sus magníficos ritmos compositivos. Los murales se hallan en el cubo de la escalera y en todos ellos hay —igual que acaecía algunas veces en España— una sucesión de escenas diferentes que pueden «leerse» como si de las ilustraciones de un manuscrito medieval se tratase. Al siglo XVI pertenecen asimismo los murales de la iglesia de los Agustinos de Ixmiquilpan, bien entonados en dominantes nacareñas, rosáceas o rojizas y con utilización preferente del dibujo plano de muy precisa delimitación. No sería tal vez imposible detectar en esos frescos algunos ecos de los murales mayas y teotihuacanos y de los mudéjares toledanos de la iglesia de San Román.

En el siglo XVII la influencia de la pintura española era grande, pero sin que ello llegase a poner en peligro la capacidad de invención de los pintores mejicanos. La pintura al óleo sobre lienzo acabó por imponerse, y cabe destacar obras como la *Purísima Concepción,* de Baltasar de Echave Ibia, más riberiana que murillesca, la *Adoración de los Reyes,* de Baltasar de Echave Orio, muy barroca en su equilibrio inestable, en sus contrastes cromáticos y lumínicos y en las actitudes un tanto manieristas de algunas de sus figuras y el *Entierro de Cristo,* de Antonio de Santander, con posibles influencias flamencas en las actitudes y en el plegado de algunos paños, perfectamente compatibles con un trasfondo manierista, puesto, al igual que acaecía en España con «el divino Morales», al servicio de una religiosidad intensa.

En el siglo XVIII la encantadora *Alacena,* de Antonio Pérez de Aguilar, que pude admirar muy detenidamente en la espléndida Pinacoteca Virreinal de México D.F.,



es una sencilla y emotiva pintura que se adelantó en casi doscientos años a la época en que fue pintada y puede, con su factura minuciosa, serena y antiespectacular ser un delicado antecedente de las creaciones de algunos pintores españoles notables por la ternura de su ejecución y su altísima calidad, tales como Amalia Avia y Antonio López García.

La gran escultura virreinal fue tan importante como la espléndida pintura recién recordada. En el siglo XVI las cruces de piedra llamadas «tequitqui» en lengua nahuatl («tributo», en español) destacan por la perfección de sus frondosos relieves, preferentemente figurativos, pero también abstractos en buena parte de los mismos. Entre las más hermosas figuran la del cementerio de San Juan Atzacolco, D.F., y las de los monasterios de los Agustinos en Acolman y de los Franciscanos en Cuatitlán. Tienen un curioso parecido con los cruceros de las regiones celtas, en especial con los de Galicia y Bretaña y se hallan, como ellos, prolijamente labrados en la totalidad de su superficie. Las fachadas de algunas capillas e iglesias, tales como la de Calpan, abundan en altorrelieves con figuras de gran tamaño y un cenefa de grecas con ornamentación abstracta o floral y con «vieiras» (conchas de peregrinación), realizadas posiblemente por maestros de obras que habían recorrido antes de emigrar a la Nueva España el «Camino de Santiago» y que habían contado en su nueva residencia con la ayuda insustituible de los canteros aborígenes. Igualmente hermosas eran las estatuas de las hornacinas de algunas de las capillas de esa misma iglesia. Sumamente atractivas eran en otras iglesias las abundantes pilas bautismales y los rosetones muy a menudo historiados que las enriquecían.

En el siglo XVII las fachadas ricamente historiadas y con imágenes de piedra en las hornacinas, pueden competir con las peninsulares. Destacan entre ellas las de la iglesia de la Merced, en Atlixco, y la más mesurada de la antes estudiada iglesia de San Cristóbal de las Casas, cuyo refinamiento neoclásico contrasta con la gran explosión barroca de la anterior. Una de las grandes cimas de esta frondosa ornamentación escultórica se halla en los relieves de ángeles músicos del coro de la capilla del Rosario, en Puebla. Más elaborados y con una policromía de altísima calidad son las imágenes de la capilla de los Medina Picasso en la iglesia de Regina Coeli, en Ciudad de Méjico. Esta última obra maestra tiene una calidad tan alta como la de las piezas más eminentes de la imaginería castellana y andaluza del siglo de oro español.

La imaginería policromada del siglo XVII era técnicamente excelente, pero su terrible realismo con heridas y chorros de sangre resultaba en exceso impactante en obras de tan digna ejecución como *Cristo atado a la columna* de la parroquia de Santa Prisca, en Taxco, o la de igual nombre de la parroquia del Señor del Desmayo, en Guanajuato. El siglo XVIII, que fue brillantísimo en Méjico en otros aspectos, hasta el punto de que el ecuánime historiador Alexander V. Daves había llegado a llamarle en el título de uno de los libros de su autoría *El Siglo de Oro de la Nueva España,* fue a diferencia de lo acaecido con la pintura, nulo o casi nulo en la escultura adentrarse en los fríos y desangelados caminos del neoclasicismo que era sin duda el estilo

que peor se avenía con el carácter iberoamericano y con el de la Península Ibérica.

En el Virreinato del Perú había, al igual que en Méjico, una síntesis intercultural que dio sus mejores frutos en las más importantes ciudades de las actuales naciones, Perú, Ecuador y Bolivia, conocida esta última durante el virreinato con el nombre de «Alto Perú». En Perú la mejor arquitectura virreinal es la del Cuzco, ciudad en la que los restos de edificios incaicos que hemos recordado en nuestro artículo antecedente, parecen dialogar sin término con las construidas por los españoles con la ayuda insustituible de la mano de obra indígena. La catedral es una de las más extraordinarias de Iberoamérica y fue iniciada por el arquitecto español Francisco Becerra, a quien se debe, asimismo, la de Lima. A la muerte de Becerra lo sucedió en Lima Juan Martínez de Arroma, quien añadió a la obra renacentista de su predecesor siete portadas barrocas entre las que destaca con sus columnas salomónicas, sus hornacinas y el neto arco casi carpanel que la corona, la de la fachada principal. Ambas catedrales son más horizontales que verticales y ello rubrica su aplomo y su equilibrio exactísimo. Las torres son bajas en la del Cuzco y algo más altas en la de Lima. La catedral del Cuzco la continuó, tras la muerte de Becerra, Bartolomé Carrión, y poco más tarde, tras el terremoto de 1650, se inició el esplendor barroco de la mejor arquitectura cuzqueña. Una de sus obras maestras es el templo de la compañía de Jesús, diseñado y dirigido por el jesuita Juan Bautista Equidiano. Databa de 1590 y las obras de reconstrucción tras el terremoto no se terminaron hasta 1698. Se halla en la Plaza Mayor y compite frente a frente con la catedral. La fachada es barroca y hay un equilibrio perfecto en la movilidad de sus arcos y en el aplomo exacto de su baja fachada principal.

En Lima algunas casas virreinales de un solo piso tendían a un despojamiento con ecos platerescos, que se daban también en un contexto muy diferente en las dos grandes catedrales peruanas. El convento de la Merced, iniciado en 1628 por Pedro Galeano, es un buen ejemplo del barroco limeño que alcanzó en el siglo XVII su máximo esplendor en espacios interiores tan lujuriantes como los de las capillas laterales de la iglesia de San Pedro, o como la fachada de la de San Agustín, orquestación perfectamente armonizada de tres franjas verticales de tres niveles cada una y de arcos quebrados, columnas salomónicas y hornacinas con imágenes de fina labra. La arquitectura civil alcanzó su máxima altura en el palacio de Torre Tagle, con un gran patio acogedor y sencillo y una portada barroca cuya parca ornamentación se continúa en la segunda planta del edificio. Son muy hermosas las dos galerías cerradas de diferentes tamaños, sobrias, avanzantes y con escasos pero delicados ornamentos geométricos.

En Arequipa, Puno, Ayacucho, Cajamarca y Trujillo abundan, asimismo, las obras arquitectónicas de gran calidad, entre las que destacan las iglesias de la Compañía en Arequipa y Ayacucho. La catedral de Puno era despojada en sus dos cuerpos laterales y con moderados elementos barrocos en el cuerpo central de su fachada. Eran asimismo destacables la espléndida fachada barroca ornamentada en toda su exten-



sión en la catedral de Cajamarca y las mansiones señoriales ponderadamente barrocas en Trujillo.

La pintura peruana era de calidad encomiable y contaba con varias escuelas locales. En el siglo XVI Bernardo Bitti pintó a comienzos del último cuarto del mismo un lienzo de enormes dimensiones titulado *La coronación de la Virgen*, que se conserva con su sincera religiosidad y su exacta simetría bilateral en el *Templo de San Pedro*, de Lima, y Mateo de Alesio decoró poco después las pechinas de la cúpula del convento limeño de la Merced, con unas movidas pinturas entre las que destaca con su movilidad y su verismo la de *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso*. En el siglo XVII Alesio intensificó la fama que había adquirido durante el anterior y la compartió en parte con el sevillano Leonardo Jaramillo, muerto después de 1647, y autor del excelente cuadro *La Virgen María impone la casulla a San Ildefonso*, para la iglesia de los Descalzos, de Lima. Como retratistas destacaron en el siglo XVIII Cristóbal Lozano y Cristóbal Aguilar, pero se conservan también muchos retratos anónimos (siempre en pie y de un cuarto de perfil) que no le van en zaga a los de los pintores de nombre conocido.

La pintura cuzqueña era de tanta calidad como la de Lima, pero la aventajaba en originalidad. Buena prueba de ello la ofrece el cuadro anónimo *Matrimonio de don Martín Loyola, gobernador de Chile, y la princesa Beatriz Nusta*, propiedad de la iglesia de la Compañía, de El Cuzco. La composición, la movilidad serena, el color entonado y el tratamiento de la luz son de mano maestra. La obra fue pintada posiblemente en el siglo XVI. En el XVII destaca *La huida a Egipto*, de Luis de Riaño, y en el XVIII un elegantísimo *San Rafael*, anónimo y de calidad muy digna.

En lo que a la escultura peruana respecta, cabe destacar una serena estatua de un conquistador español con excelente labra y rasgos estilizados que se conserva en el museo de Ayacucho, y que fue realizada en la segunda mitad del siglo XVI. Juan Suárez de Ojeda, uno de los grandes escultores de la escuela limeña, realizó los del convento de San Eloy, considerados como los más importantes de Lima. En el siglo XVII destaca Martín de Oviedo, autor del retablo de la Cofradía de San José, en la catedral de Lima, datado en 1602. En esa misma catedral es muy importante la sillería del coro, iniciada por Martín Alonso de Mesa en 1614. El escultor aborigen Francisco Flores llenó en Lima el período comprendido entre 1674 y 1679, y labró un muy elogiado busto del Rey Felipe IV hacia 1650.

La escuela del Cuzco era, asimismo, de gran calidad, y cabe destacar la magnífica sillería del coro de la iglesia de San Francisco, realizada por Luis Montes en los años 1650-52. A Martín de Torres se le deben en el Cuzco la portada mayor del templo de la Merced, realizada en 1651, y el retablo de la Trinidad en la catedral, realizado en 1656. A todos estos maestros los superó en calida de un nativo de familia noble llamado Juan Tomás Tuyru Túpac, descendiente directo de los emperadores incas. Gran escultor y arquitecto, su obra fue más bien copiosa y entre todas sus esculturas destaca en 1686 su imagen de la *Virgen de la Almudena*, llena de encanto, ternura

y amor, y considerada por casi todos los especialistas peruanos como la obra más importante de la escuela escultórica del Cuzco. En el siglo XVIII se implantó un tremendismo escultórico similar al que se había impuesto en México en el XVII. A este respecto cabe citar la macabra estatua *La muerte*, un esqueleto enteramente descarnado que apunta con un arco y una flecha a alguien que no figura en la obra. Su autor fue Baltasar Gavilán. Matías Maestro (1766-1835) cerró en los días en que se estaba consolidando la independencia de toda Hispanoamérica la evolución del arte virreinal en las tierras que poco más tarde constituirían la actual República del Perú y fue no tan sólo un gran escultor, sino también un destacado pintor y un famoso arquitecto.

En el Ecuador actual, y de manera muy especial en Quito, se erigieron algunas de las más importantes iglesias virreinales de toda Iberoamérica, pero a diferencia de lo que solía acaecer en otras ciudades, su catedral, que ahora recordaremos, no es ni de lejos el templo más importante de los muchos que fueron erigidos en esa privilegiada nación. Dicha catedral se realizó con suma rapidez entre 1562 y 1565, en una mezcla de estilos que se extendían desde el último gótico hasta el plateresco, el manierismo y el barroco. Estaba repleta de altares barrocos y sufrió varias restauraciones.

La escultura policromada de España alcanzó en Ecuador notable predicamento y florecieron grandes imagineros, venidos los unos de España y nacidos otros en el Ecuador. La iglesia de San Francisco se hallaba ya terminada en 1581 y su fachada era una de las más monumentales del continente americano. El templo de la Compañía de Jesús, en Quito, no se terminó hasta 1765 y figura entre las máximas creaciones del barroco universal.La profusión de elementos ornamentales, esculturas policromadas, en las que se aplicaban las mejores técnicas del estofado tradicional, el equilibrio inestable del retablo de San Ignacio, las tribunas, el presbiterio y los artesonados mudéjares de las bóvedas, todo tiende a crear en un cauce barroco una síntesis de elementos perfectamente armonizados y llenos de euritmia. La ocupación del espacio es total, pero hay tanta armonía que en vez de una impresión de agobio, produce una admiración espontánea. La integración total de las artes visuales se produjo posiblemente de una manera más fluida en las iglesias de Quito que en cualquiera de las otras grandes creaciones del barroco universal. La mano de obra indígena fue fundamental en la erección de esas iglesias, en las que la síntesis intercultural y la integración de todas las artes en el molde ordenador de la arquitectura alcanzan su máxima cima americana. En el interior de esas maravillas se siente la impresión de hallarse en la cueva cósmica que había descrito el neoplatónico Porfirio, y de saborear un mundo mágico, lleno de fervor religioso y de extremada calidad.

La pintura virreinal no contó entre sus maestros ninguno que pudiese ser un equivalente de lo que era en arquitectura el hermano Marcos Guerra, ni de lo que era en escultura policromada el maestro Capiscara, cuyo grupo de la *Sábana Santa*, en el trascoro de la catedral, es uno de los más importantes de Iberoamérica. Hay,



no obstante, varios pintores de calidad extraordinaria, cuyas obras merecen un encomioso recuerdo:

En el siglo XVI el padre Bedón pintó, entre otras muchas, la imagen de *Nuestra Señora de la Escalera* para la iglesia de Santo Domingo. El color es suave, entonado y discretamente contrastante. El equilibrio compositivo es perfecto y demuestra un conocimiento vivo de las reglas del arte de la pintura. Además de su calidad, deben destacarse la ternura con la que ha pintado la obra y su profundo espíritu religioso. Pedro Mexía pintó una delicada *Anunciación* que se conserva en el museo quiteño de San Francisco, en la que cabe destacar su autenticidad litúrgica y su bien estudiada composición sobre un esquema de dos diagonales escasamente insistidas.

En el siglo XVII, Miguel de Santiago era un notable pintor de temas preferentemente religiosos, tal como sucedía siempre en aquel entonces, pero pintó también un cuadro con elementos mitológicos al que tituló *La Primavera*, y que se halla actualmente en el Museo Colonial. Hay perspectivas huidizas, un orden compositivo sumamente riguroso, angelillos y una posible diosa de la primavera sentada en su trono. La pincelada es minuciosa y el equilibrio de tipo bilateral y más bien estático.

En el siglo XVIII, a diferencia de lo que ya estaba acaeciendo en la Europa continental y de lo que comenzaba a acaecer en España, la temática de tipo religioso seguía siendo predominante en la escuela quiteña. Y tenía tal vez un regusto convencional en algunas obras, tales como las de la serie dedicada a los *Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola*, realizada por Francisco Albán, o en algunas pinturas un tanto frías, pero esmeradamente compuestas y bien dibujadas, entre las que cabe destacar el *San Eloy, patrón de los plateros*, de Bernardo Rodríguez.

En el Alto Perú, origen de la actual Bolivia, el arte virreinal fue asimismo de gran calidad, pero surgió de una manera más bien tardía. La arquitectura renacentista no se introdujo hasta 1544 y perduró con su abundancia de fachadas platerescas nada menos que hasta el segundo cuarto del siglo XVII. Antes de la fecha recién citada se había iniciado con vigas y viguetillas de madera la iglesia de San Lázaro, en Chuquisaca. Destacaba en ella su atrio cerrado. Entre 1610 y 1619 se construyó el santuario de Copacabana bajo dirección del arquitecto Francisco Giménez de Sigüenza, pero se lo siguió enriqueciendo hasta 1640. El mudéjar se armonizó bien en Bolivia con el arte renacentista y así acaece en la iglesia de la Compañía de Chuquisaca. Se trataba de obras modestas, pero de alta calidad que se intensificó cuando en Bolivia, al igual que había ocurrido en Ecuador, surgió una arquitectura mestiza en la que los canteros indígenas improvisaban con la misma libertad y acierto con que lo siguen haciendo en España los de la *Escola de Canteiros* de Galicia. Entre las catedrales, la de Sucre suele ser considerada como la más eminente. Se inició en 1552 con una planta típicamente renacentista. La dirigió el arquitecto Juan Miguel de Veramendi, quien prefirió cubrirla con bóvedas góticas. La construcción fue casi tan lenta como la de las grandes catedrales españolas, y no fue terminada hasta poco después de 1600. El barroco más sereno se da en La Paz en la fachada principal del templo de

San Francisco, obra en la que los ecos renacentistas son detectables en la finura de la labra y en el equilibrio sutil de los tres cuerpos de los que consta y de su ascensión refinadamente ponderada. En lo que a la arquitectura civil respecta, sus mejores aciertos datan del siglo XVIII y se hallan en Potosí. Destacan las fachadas de algunos domicilios privados, cuyos primeros dueños se desconocen, y la portada de la Casa de la Moneda, con su neoclasicismo, compatible con una muy parca ornamentación de inspiración renacentista.

La pintura boliviana es, en líneas generales, refinada y discreta y no desmerece en su comparación con la del resto del Virreinato. A mediados del siglo XVI la importación de gran número de tablas hispanoflamencas tuvo como consecuencia la iniciación de una escuela de tipo manierista en la que destacan inicialmente las pinturas que a partir de 1580 realizó el ya antes recordado Bernardo Bitti para la Audiencia de Charcas. En el siglo XVII trabajó desde 1601 Gregorio Gamarra, discípulo de Bitti, cuyas obras más importantes son *La Inmaculada con San Diego y San Buenaventura*, de 1607, actualmente en el Cuzco, y una *Virgen de Guadalupe* de 1609, propiedad del convento de San Francisco de la Paz. En el siglo XVIII la figura máxima es Melchor Pérez de Holguín (Cochabamba, 1665-Potosí, 1724), entre cuyos lienzos cabe destacar *La entrada del arzobispo Morcillo en Potosí, en abril de 1716* obra que presentaba grandes problemas compositivos a causa de su multitud de figuras, que se conserva actualmente en el Museo de América, en la Ciudad Universitaria de Madrid, y la serena y muy devota imagen de *La Virgen de Sabaya*, de fecha incierta, conservada en Potosí. El último de los pintores virreinales de Bolivia fue Manuel de Oquendo, cuyo *Extasis de Santa Teresa*, datado en 1780 y conservado en el monasterio de Santa Teresa, de Potosí, tiene un depurado trasfondo místico.

La escultura boliviana fue muy parca en el siglo XVI, pero cabe al menos poder estudiar a un gran escultor. Es el preferido de los bolivianos y se llamaba Francisco Tito Yupanki, cuya obra más perfecta es *La Virgen de la Candelaria*, en Copacabana, talla en madera cuya sencillez y espíritu religioso se dan la mano con su distinción y su calidad. Yupanki tuvo posiblemente en cuenta al realizarla otra Virgen de la Candelaria, importada de Sevilla en 1580. En Copacabana, asimismo, destaca el retablo mayor de su iglesia principal, obra barroca terminada en 1684. Los santos se hallan en una posición tan vertical como los del ámbito cultural bizantino, lo que establece un diálogo contrastante en su comparación con el delicado *dehanchement* de la Virgen de Yupanki, muy poco frecuente en el mundo de habla española, pero comparable con el de algunas vírgenes góticas francesas del siglo XIII. La imaginería del siglo XVIII no fue en exceso brillante en Bolivia, pero basta el esplendor de los retablos del XVII para garantizar la importancia de la gran escultura boliviana de la época virreinal.

La calidad del arte virreinal en las naciones de habla española de América forma parte de un legado histórico que siguió dando los más eminentes frutos desde los días de la guerra independentista hasta los que vivimos en la actualidad. Se trata



Iglesia de la Compañía de Jesús (Quito)



de varias ramas relativamente diferenciadas de un tronco único en el que se han realizado algunos injertos italianos y franceses, pero sin que ello haya modificado en ningún aspecto esencial el avance coherente de una evolución que ha durado ya medio milenio. El mestizaje artístico fue una consecuencia feliz del mestizaje étnico y ha hecho que el arte de nuestros pueblos —incluidos no tan sólo los de allende el Atlántico, sino también Portugal y España— constituya una rama perfectamente diferenciada del gran tronco de las artes occidentales. La época republicana fue asimismo, hasta nuestros días, igualmente creadora y llena de vida, pero de sus grandes artistas, más libres en sus búsquedas, nos iremos ocupando individualmente o en pequeños grupos, en posteriores artículos.

Carlos Areán



El asesino anda suelto

Así que capturar la muerte, enterrar a los muertos
fue mi oficio...

Mis afligidos padres
aves destructoras de la reconstrucción futura
cuando a solas con vuestros recuerdos
la estupidez inmemorial os cuelgue de la boca
y una mujer cocine con nuevo aliento épico
aquella carne dulce, triturada de antaño
veréis que no comienza dentro ni delante
ni detrás de una voz y ni siquiera en torno
sino sólo al final de la larga secuencia
de quien me precedió y se eclipsa sin remedio
el amor o el Amor
                    en otro tiempo el mundo
acariciado por definitivo nunca bien desvelado drama.

★

Tienes razón Paolo
Hace falta espíritu de matarife
descuartizar al monstruo con pureza de gesto
—uno, dos, uno...
Hace falta llenar el pasado de semen o a la inversa
hace falta poder...
Y todo está tan quieto, como aguardando el hacha
tan inmóvil
como un ano que se abre a un tiempo nuevo y doloroso
en que un palmo de piel no se perdona.
Hace falta más carne en el mercado

y convertirla en cera, Paolo, en cera endurecida
donde toda caricia se haga innecesaria
Y si aún es portadora del librito infernal
¡qué fácilmente se deshace en manos del novicio
y desordena el mundo
y lo disgrega
y hace volver las estatuas de espaldas e inclinarse!
—Uno, dos, uno...
Hace falta secar tanta humedad consciente, Paolo
tanta lágrima
Hace falta poder
y en el poder, construirse.

★

1.

no, no creo haber oído una promesa... si no me equivoco fue una proposición ¿no?... pero ya me anticipo al inevitable espasmo nervioso... no, no te muevas por mí, sigue fumando, sólo voy a decirle hola a ese tipo

la vida es lenta, a veces, el orgasmo hasta nueva orden... el arte oculta apenas las columnas de humo... no, no dispares, voy a mear y a tropezar con las mesas un momento, ahora vuelvo...

2.

Te enseñaré a guardar la debida distancia
sin tristeza
y tu perplejidad me servirá de adorno cada noche
cada beso será una bofetada
cada paso en la escala jerárquica del odio
una pequeña sombra apenas sugerida

Con un simple acto de la voluntad queda en suspenso
ardiendo si es mi extremo y si base girando
primero a gatas con el dormido miembro
y luego de rodillas, positivamente...



3.

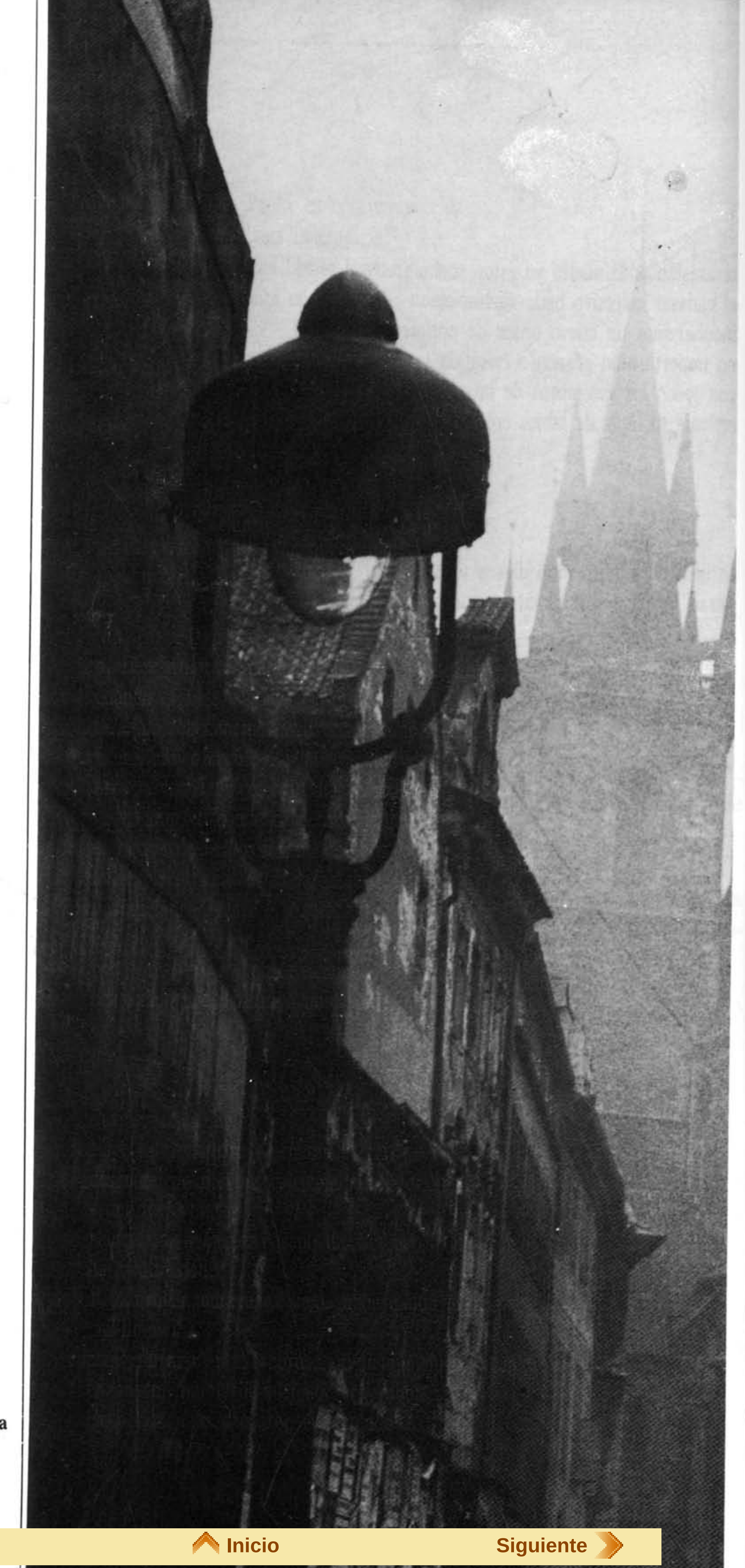
el asesino anda suelto yo estoy suelto
el cadáver colectivo baila suelto
incubaremos un nuevo orden de preferencias
no importa niño gusano o crisálida te amo
con todos los escombros de mi vida mi muerte
no vale tu lápiz de labios créeme te escucho

4.

lo inetivable inesperado dios a toda hostia
parad la barra o nos matamos todos

Víctor Crémer





Stupartgasse, Praga



Poesía checa de postguerra

Como el ahogado oigo un irónico eco de las olas
¿El arte?
Cada imagen debe representar algo,
yo no comprendo la poesía.
Petr Cincibuch

Hemos sacado estos versos de *El jardín adoquinado,* de Petr Cincibuch. En realidad, el último responde a lo que se propaga con creces, no sólo en Checoslovaquia —entre los poetas, los bibliotecarios y los vendedores de libros—. Se trata de una duda o pregunta fundamental: ¿es la poesía contemporánea capaz de reflejar el mundo y estar a la altura de las necesidades espirituales del público cada vez más absorbido por la pseudocultura de los videocassettes, por la TV y otros medios informativos?

En cierto grado, el éxodo al mundo de enciclopedias, diccionarios y a la «literatura no literaria» responde al avance de la tecnología moderna, para dejr de lado la maquinaria del decadente consumismo. La poesía, sin embargo, refleja siempre algo más que la pura verdad. «El corazón sin secretos, un libro vacío», apuntó Vladimir Holan refiriéndose al carácter exclusivo de la poesía que nunca se convertirá en alimento de las muchedumbres. Mientras tanto, los poemarios descansan en los rincones más polvorientos, pues lo que predomina es un lamentable estado de incomprensión frente al arte, considerado como un panecito en el supermercado, panecito sabroso y barato, no dañino a los dientes, pero —eso sí— poco apto para provocar sensaciones gastronómicas.

Esta relación superficial de los lectores en cuanto a la literatura, fue criticada ya por los clásicos del marxismo. En *La Sagrada Familia* Marx y Engels se burlaron del grosero utilitarismo al observar que «todo hombre y toda creación... se convierte en una actitud», el personaje literario en un principio y «una bocina» de las ideas del autor. Según la concepción utilitarista, «todos los hombres adoptan una posición, sea para el bien o el mal».

Obviamente, ni el realismo socialista quedó exento de dichas influencias erróneas. Poco después de la liberación de Checoslovaquia de los ocupantes fascistas entre 1945 y 1948, algunos escritores jóvenes epígonos de Frantisek Halas, tratando de demostrar la inutilidad de la poesía de Vítezslav Nezval para las tareas del nuevo período que se iniciaba, adoptaron el existencialismo como una histórica prolongación de la poesía



de Jirí Orten que, como se sabe, publicó en los críticos años posteriores al Tratado de Munich, en 1938; en 1948, algunos de ellos revisaron su posición política, gnoseológica y poética, y rechazaron el legado de las vanguardias surgidas entre las dos guerras mundiales.

En 1948, tras la publicación del libro *El gran reloj*, de Nezval, tuvo lugar una enconada controversia entre los partidarios de éste —que defendía no sólo una «fantasía o imaginación indomable», sino también el anhelo y el derecho del hombre a la belleza— contra los defensores de la denominada «poesía de fresa» (este término viene de un juego de palabras: la fresa y la frase; sin embargo, entiéndase en checo fresa, como instrumento para labrar u horadar), interesada únicamente en poner cualquier fresa o frase «al servicio del progreso». Aparecieron entonces fuertes tendencias orientadas a limitar el arte y la literatura a la esfera laboral. Se privaba al «homo economicus» de su capacidad de pensar y sentir, de tener dudas o secretos. La realidad externa era concebida como un portal abierto hacia el hermoso mundo del porvenir y pocos fueron capaces de ver más allá de las proclamas políticas.

Más tarde, a mediados de los años 60, se apoderó de algunos escritores checos y eslovacos, una tendencia completamente opuesta: el espiritualismo. O sea, hubó esfuerzos por recrear el surrealismo, reanimar el clima existencialista, etc. La crisis en la literatura iba entonces al par de la crisis social. Formalmente, el verso se liberó de las ataduras del ritmo y la rima; lo abstracto fue elevado al trono para sofocar toda vena sensual tan típica de los grandes patriarcas del período anterior, caso de Jaroslav Seifert, Vítezslav Nezval o Frantisek Hrubín.

En la década del 70 se registró un creciente interés por reflejar de nuevo la realidad circundante. Al lado de los ya consagrados —Vilém Závada, cantor de los mineros; Ivan Skála, cantor del fuego, o Donát Sajner, cantor de la tierra y el viento— aparecieron los llamados «nuevos», que muchas veces recurren a la tradición: por una parte está Jirí Zácek enlazando con la línea melódica de Nezval, y por la otra, Karel Sýs cavando en la multifacética e introvertida obra de Holan. El tema principal de estos «nuevos» es la civilización y el hombre, disyuntiva pero no contradicción.

Ahora bien, si el clasicismo exigía que se levantara el índice con fines didácticos, la modernidad radica en algo bien distinto: precisa ser concreto, nombrar las cosas tal cual son, denunciar el trabajo mal hecho, la incapacidad de dirección, la corrupción, el robo social, el padrinazgo y las nuevas y resistentes creencias pequeñoburguesas y, claro está, también las enfermedades humanas más simples. En este sentido, lo moderno es sinónimo de lo concreto y audaz. Audaz en el sentido no sólo de la forma, sino también en el plano ideotemático: transformar el mundo y al hombre. (Pero «el escritor no debe permitir que la noticia de prensa sobre un crimen cometido en Guatemala conmueva más que su poema», apuntó Sýs.) Por otro lado, el hombre no puede apoderarse del mundo sólo por medio del conocimiento científico. No crea solamente valiéndose de su raciocinio, sino también con la ayuda de los principios de la belleza. Necesita la filosofía, la sociología, la economía, la física, la cibernética



y las máquinas computadoras, pero debe vivir también con la hermosura, debe tener su propio mundo de sueños y anhelos, alegrías y tristezas, debilidades y pasiones humanas. De otra manera, todas nuestras luchas para preservar la vida se convertirían en una abstracción disecada y museable.

Dicha tradición antimilitarista tan palpable en la actual poesía checa y eslovaca tiene una doble raíz. Por una parte, procede de la poesía antifeudal de los siglos XVII y XVIII, la literatura del Iluminismo y la literatura antifascista. Por otro lado, se enlaza con la creación de la Generación del 90 y los anarquistas surgidos en los albores de este siglo. «Ay los muertos en todos los frentes del mundo», escribió más tarde Jirí Wolker, conocedor de los horrores de la Primera Guerra Mundial: «Dime, tú vivo/ ¿por qué he muerto?» Al regresar en 1954 desde Francia, Nezval declaró que «el ideal internacional, cuyo símbolo es la paloma de Picasso», era el «sinónimo de la poesía». Según Nezval, la poesía que expresa el anhelo de los hombres de vivir en la paz es «la poesía más pura». En 1948 Hrubín dice que «eso sigue cayendo», en una clara referencia a la bomba arrojada sobre Hiroshima. Jirí Taufer publica sus *Anaqueles*, donde se lee «El poema sobre tu grito, el grito de la vida».

Por lo visto, la poesía checa de la postguerra ha hecho gran hincapié en la ética como especie singular de la aprehensión práctico-espiritual de la realidad, cuya finalidad es el mejoramiento creador y activo de las relaciones humanas y de sí mismo, acorde a las normas del bien. Entre los poetas de la generación nacida entre 1940 y 1950 —Sýs, Zácek, Peterka o Pelc— se nota un marcado interés por cuestiones actuales: Sýs agudiza en su poesía el problema moral del amor «moderno», que es, a la vez, un problema neurálgico de nuestros tiempos, en los cuales se han desencadenado las destructoras fuerzas de la técnica. Zácek se inquieta por la «vegetación» humana dentro de las exhalaciones de nuestra civilización y por la unificación o uniformización, es decir, el estilo estereotipado de vida; lo disturban las situaciones en que los valores reales son aplastados por el oportunismo y el hedonismo. En la obra de Josef Peterka se acentúan los valores éticos a través de la fidelidad al hogar y al terruño, lo cual se desprende de su sentido por la justicia, de su compenetración con los problemas de otras personas, así como del esfuerzo para preservar el mundo de guerras. Sobre esta plataforma, Peterka encuentra un lenguaje común con Jaromir Pelc, autor de *La Guillotina*, que también subraya la necesidad de conjurar el peligro nuclear.

Vista desde este ángulo, la poesía tiene sentido y justificación. «Podría decirse que nuestra poesía ya no imita la naturaleza, no pinta las salidas del sol y las flores silvestres, sino que desciende con Orfeo a los substratos del corazón humano en que tienen lugar fenómenos y procesos invisibles, parecidos a los que descubre el microscopio electrónico. Podría decirse que su función radica en poner al descubierto, en un nivel más alto, los secretos del interior humano, hallar lo invisible, nombrar lo innombrado» (Jan Pilar). «El coyunturalista se parece al barómetro. Registra tres principales estados meteorológicos: el cielo nublado, los chubascos y el cielo despejado. Sin embargo, si queremos conocer cuál será el tiempo mañana, basta con asomarse a la

ventana... Todo poeta que responde al anhelo social, no promete ordenar al viento o a la lluvia. Con todo el peso de su personalidad obliga al tiempo, sin ocultar sus caprichos, a que mantenga los días de sol» (Sýs). «La ambición de cada artista es crear como la naturaleza, acercarse a su espontaneidad y audacia natural. Las metáforas son uno de los síntomas más palpables de la fuerza creadora del poeta; por la metáfora sentiremos enseguida la intensidad de su contacto con el mundo. La metáfora, esa expresión de enorme y profunda unidad del mundo, no es una simple decoración o adorno, sino el conocimiento más poético de la realidad, insinuada con mayor eficacia. Con sólo un gesto, la metáfora descubre el dinamismo de la vida —su primera ley, el manantial de la vida... La fuerza de los versos no radica en la utilización de nuevos procedimientos formalmente sorprendentes, sino en la hondura e intensidad del ver» (Miroslav Florian).

Materia y sentido. Sueño y realidad. Si se escuchase a los poetas, el mundo sería distintos. Pero los soñadores de hoy ya no deben esconderse en catacumbas. Pueden cantar aunque no se les preste oído. No perecerán en un hueco negro. Los poetas reciben laureles y títulos. Y tanto mayor será, pues, su responsabilidad social por el buen «corte» de los sueños.

La responsabilidad mayor de toda la literatura es reflejar el mundo sensorial. Se dice al respecto que Federico Schiller se inspiraba oliendo las manzanas o ciruelas podridas. Sus colegas checos le hacen una gran competencia: por ejemplo, Florian se declara apasionado por todos los aromas —de la lluvia, el agua o la arcilla. También le agrada percibir el olor de la gasolina o del pan fresco. Ocurre que Florian es un poeta de lo cotidiano. Aunque la poesía checa haya aprendido desde hace más de un siglo un lenguaje coloquial, sin peinados ni afeites, Florian, poeta rítmico por excelencia, parece estar harto de la tradición clásica. En su libro *Ver a Nápoles*, después de un ciclo de ocho sonetos se inicia otra sección titulada «Figurines», que no tiene ni siquiera un verso regular o rima, ni estructuración estrófica. Otro poema empieza con un verso fluctuante y se introduce en el caudal de versos rimados sólo a partir del cuarto y quinto verso. Luego prosigue *scherzo allegro* donde «las líneas infelices entrenan el ballet», en tres estrofas clásicas, pero ya el poema siguiente «Tranvía n.° 17» retorna a la vieja magia florianiana con la estrofa, cuyos logros intrínsecos son preservados y su monotonía salvada gracias al quebrantamiento de dos de uno de los versos en cuestión.

Por muy específicos que sean, estos apuntes revelan que incluso entre los escritores checos contemporáneos de formación tradicional hay períodos en que se busca una salida del cansancio que produce toda repetición. La historia de la poesía checa del siglo XX es también una historia de la apropiación y superación de los ritmos y las formas estróficas ya establecidas. El propio Nezval compuso, por ejemplo, varios poemas escritos en base a la cantidad silábica, cosa que se había logrado a cabalidad por última vez en el siglo XVIII, e introdujo al checo incluso la rebuscada balada francesa, de François Villon. Hay poetas «especializados» en los sonetos, caso de Ol-



drich Vyhlídal y Václav Danek, o los que prefieren el pareado como Frantisek Nechvátal. Josef Kainar se inspiró en el «blues» de los marginados norteamericanos, Jirí Taufer en la alarmadora voz de Vladimir Mayakovski: y todo esto será algo más que una mera forma, también era un síntoma de similitud ideológica. Así, podríamos hablar de una asimilación de la poesía «jazz» en la obra de Václav Hrabe o la del movimiento «beatnik» en los versos de un Josef Simon.

Refiriéndonos a las influencias externas, cabe observar también el papel que ha desempeñado la poesía de Pablo Neruda y Nicolás Guillén en cuanto a la conformación del sentir poético checo se refiere. Neruda llegó a nuestro país en 1949 y entabló relaciones muy cordiales con varios escritores checos, al igual que con exiliados, por ejemplo, Jorge Amado. Introdujo un mundo hasta entonces desconocido y exótico, con su historia turbulenta, leyendas, canciones y ritmos. En fin, una poesía fresca y de orientación francamente popular. Era un *citoyen de Prague* que extrañaba la ausencia de Julius Fucik, a quien dedicó una extensa conversación lírica, era un fiel amigo de Nezval, con quien compartió largos ratos tomando el buen vino de Moravia. Por su parte, Nicolás Guillén llegó a Checoslovaquia en 1948. Nueve años más tarde pasó tres semanas en el castillo de la Unión de Escritores trabajando en la versión definitiva de su *Paloma de vuelo popular.* Su obra influyó en un grupo de escritores descontentos con esa «poesía de fresa» a la que hicimos mención al comienzo de nuestro artículo. De 1949 a 1951 estuvo en Bohemia el venezolano Alí Lameda, autor de 175 sonetos a Praga, un ciclo de romances checos, el drama dedicado a Julius Fucík y de incontables traducciones. Todos estos y otros poetas como Roque Dalton o Raúl González Tuñón, dejaron así una profunda huella entre los escritores checoslovacos.

Corrobora lo dicho el hecho de que la primera traducción al checo de la poesía latinoamericana fuera publicada por el propio Nezval a sólo dos años de la llegada de Neruda. En las postrimerías de esa década se editó en Praga una antología de la obra de Nicolás Guillén, causando estupefacción entre los lectores. Es entonces la década del sensualismo, del ritmo, de los sueños. Los tiempos de tertulias literarias. La gran época de apogeo de Federico García Lorca en nuestro país. El período en que la literatura de habla española hace su trasplante poético en el tronco de la literatura nacional.

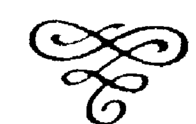
Desde entonces, sin embargo, han cambiado mucho los rumbos del ver y sentir. La poesía se hizo más civil y libre, menos transparente. Como ya hemos dicho, se produjo una vuelta del espiritualismo que fue saneada sólo a partir de los años 70. Hoy día la poesía checa incluye una amplia gama de tendencias y es editada en tiradas relativamente altas (de uno a 5 mil ejemplares, generalmente, aunque los últimos libros de Zácek alcanzaron hasta 8 mil), si se toma en cuenta que Checoslovaquia tiene apenas 15 millones de habitantes, de los que sólo 10 millones hablan el idioma checo. Otras posibilidades se han abierto en la radio, la TV y dos teatros praguenses especializados en la recitación poética. Desde luego, existen numerosos problemas o dificultades, aunque el costo editorial lo cubre siempre la casa en cuestión: la edición de



un libro demora hasta 5 años, han subido los precios del papel y los costos de imprenta, la edad promedio del debutante es muy alta (38,4 años), la falta de una mayor propagación de la literatura nacional en el extranjero (en España quizá sólo Holan y Seifert, portador del Premio Nobel), máxime en los países de Latinoamérica, etc. Por otro lado, cabe destacar que la poesía iberoamericana es en Checolovaquia ampliamente difundida; recuérdense en este sentido sólo traducciones de Vicente Aleixandre y otros poetas de la generación del 27, reunidas en el volumen *Contornos de la concha*, y otras selecciones de José Lezama Lima, David Chericián, Pablo Neruda, y la preparada de Ernesto Cardenal, así como los espacios de martes de la emisora *Praha, AM*, que en los últimos diez años transmitió cerca de 150 poemas del área.

No obstante dichos problemas y dificultades la poesía checa de postguerra ha sabido captar y expresar la esencia de su tiempo, las circunstancias sociales e históricas en que se forma la vida y el carácter del hombre, encontrar y decir la verdad sobre el destino humano. Obviamente, la poesía figura entre los principales elementos constructivos de toda cultura, posee su clave genética y, por tanto, su futuro no es nada desesperanzador.

Jirí Brynda





El mundo en que vivimos

La poesía checa se aproxima al final del siglo dejando atrás toda una época de grupos y movimientos que han ido formándose a lo largo del siglo, y que no sólo aportaron a la cultura checa grandes personajes literarios, sino también contribuyeron a la realización de objetivos más vastos, de programas comunes. El movimiento de mayor importancia para la poesía moderna checa fue, sin duda, la vanguardia del período de entreguerras, abundante en artistas, en su mayoría poetas nacidos al principio de nuestro siglo, que se convirtieron en verdaderas autoridades supranacionales. Figuran entre ellos, por supuesto, el poeta cantor del amor Jaroslav Seifert, laureado con el Premio Nobel, y a su lado el hermético poeta de la noche, Vladimir Holan, como también el atormentado poeta de la nada, Frantisek Halas, o el poeta de temperamento surrealista, el arrebatado y contradictorio Vítezslav Nezval. Y también el poeta católico de palabra sobria, Jan Zahradnicek, o «el hombre baldío» de las letras checas, Richard Weiner, compañero del pintor Josef Síma y del grupo parisiense *Le Grand Jeu.* Con todas sus diferencias, la obra de estos poetas da en la esencia de valores espirituales no perecederos, que más tarde se convertirán en el apoyo artístico y moral de las nuevas generaciones.

La poesía siempre ha sabido, incluso en los momentos más sombríos de la historia humana, oponer su poder, el poder de la palabra, a la realidad vivida, hacer valer la palabra poética sobre la apariencia de la realidad. Y este peso de la palabra, este acto de la palabra, será sometido, a lo largo de los años por venir, durante la guerra y después de ella, a duras pruebas.

Sin embargo, durante la guerra surgen en Bohemia varias agrupaciones de poetas que desarrollan los impulsos de la vanguardia de entre guerras y concretan su poética en programas colectivos. En su mayoría salen al público en la segunda mitad de los años cuarenta, es decir, en un corto período que va del año 1945 a la primavera de 1948, cuando era posible aún saludar a los muertos de la segunda guerra mundial. Entre los grandes poetas que no sobrevivieron a la guerra encontramos también al joven Jiri Orten (1919-1941). Fue el profesor Václav Cerny, la autoridad crítica de aquel entonces, quien publicó en 1947 la obra poética de Jiri Orten, presentando a los lectores una poesía de pureza cristalina, fuerte y madura y, al mismo tiempo,

llena de angustia existencial, una poesía que servirá de fuente de inspiración a los poetas que querrán entrar en la literatura checa a lo largo de muchos años. Es que para Orten la función principal de la poesía consiste en defender la pureza de la vida, en perseguir los vínculos con lo primordial, con el gesto mudo, con la expresión *antes* de la palabra, en busca del «texto infinitamente más valioso», del palimpsesto que se esconde más allá de los estratos piramidales de la lengua que no discierne. Es justamente a causa de este interés profundo por el significado de la palabra que la poesía de Orten hablará sobre todo a los poetas de los años sesenta, Antonín Brousek y Jana Stroblová, que buscarán en él al poeta que a través de su intuición joven, fresca, desnudó las raíces de la expresión poética en su acepción moderna.

En medio del fascismo se incuban también las agrupaciones que tuvieron una gran influencia sobre el desarrollo de la poética de postguerra, y que revivirán incluso en la poética de la generación más joven de hoy. Se trata, por ejemplo, de los artistas de orientación surrealista cuya obra es hasta hoy poco conocida en Bohemia, ya que los ideólogos comunistas, así como antes los fascistas, tildaron el surrealismo de «arte degenerado». Este espíritu origina, por ejemplo, el nacimiento del *Grupo RA* en los años cuarenta, que prosigue las tendencias del surrealismo de antes de la guerra; sin embargo, al lado de este grupo surge también una corriente clandestina de surrealistas jóvenes que podrán salir a la luz sólo en la mitad de los años sesenta, para ser revolcados y otra vez condenados a la clandestinidad en el proceso de la «normalización», llegado después de 1968. En este contexto hay que mencionar la obra de Zbynek Havlícek, Karel Hynek, Vratislav Effenberger, que es también teórico del surrealismo —sus trabajos se publicaron en Praga en 1968— o de Milan Nápravník, más joven. En especial hay que destacar otro grupo de artistas plásticos y hombres de letras que se formó durante la guerra y ahora renace intensivamente en la poesía de hoy: se trata del hoy ya legendario *Grupo 42*. Surgió en medio del caos y del derrumbe de los valores durante la guerra y en los años posteriores, proclamando su exigencia de «la realidad más real», a la poética de imaginación asociativa, preferida por la vanguardia del período de entreguerras, así como a la poética dirigida hacia la abstracción a través de la metafísica, contrapuso su ambición de expresar lo concreto, de ser testigo del derrumbe de la objetividad del «mundo en que vivimos».

«El mundo en que vivimos», así se llamó su artículo publicado en 1940, que puede considerarse como manifiesto del *Grupo 42*, su teórico Jindrich Chalupecky. El programa formulado por este manifiesto consiste en la restauración del mito de la vida cuyo testigo ocular es el poeta. El interés del grupo se dirigirá hacia la ciudad, su empedrado, sus faroles, carteles de sus bodegas, sus casas, escaleras, pisos, sus suburbios. Quiere desechar «los productos tipificados de la memoria abstracta» para concebir el mundo a través de la realidad, temida por el hombre y por lo mismo negada: «Vivir. Que el hombre vuelva al misterio, al caos, a la vida. Empezar de nuevo. Arte, cuadritos pequeños y deslucidos, versitos que piais vuestras palabritas en medio del devenir tan inmenso, ¿seríais capaces? Si es que no ayudáis, por lo menos



sois testigos. En alguna parte donde estáis se oye el llamado de la audacia, y sobre ella tendrá que entenderse la obra humana: la audacia de ser sin entender, pues en eso consiste la vida. Invoco las imágenes de ciudades italianas y piscinas francesas, vistas por Chirico, la para siempre inacabada máquina de *la Mariée* de Duchamp, el coro de *Ulysses*, de Joyce, y las páginas dolorosas de libros de Jouve, la sensibilidad ruda y fresca de versos y prosas de poetas americanos, *Le Paysan de Paris*, de Aragon, el viento de las estrellas que sopla en los versos de Holan, los textos aturdidos de Fargue, también el rigor de Dalí, algunos lienzos terroríficos de Bonnard, los protocolos insidiosos de Breton, también las fotografías de Arget y de los que supieron hacerlas después, invoco también escenas de algunas viejas películas, muros de ladrillos y contador de gas del *Kid* de Chaplin sobre todo —a lo mejor les parecerá una locura componer una lista así, pero a pesar de todo: por todas partes aquí se oye algo que yo llamaría *mitología del hombre moderno o el mundo en que vivimos*».

La conciencia y la realidad del mundo demolidas se agarran a trozos concretos de la realidad para hacer de ellos un mito moderno. De las invocaciones de Chalupecky se desprende con evidencia que transcribir el testimonio ocular no equivale a la mera transcripción de la realidad, sino es un intento de penetrar más allá de la realidad objetiva, de refundir la conciencia hecha pedazos, esa conciencia que es el elemento constitutivo de la identidad humana.

Las actividdes del *Grupo 42* se terminan con el año 1948. Más tarde la obra de sus poetas, conocida y no conocida por el público a causa de la situación política, se desarrollará en varias direcciones: nace en condiciones adversas a la mirada poética profunda, a su testimonio directo de la realidad de su tiempo. Llegados los años cincuenta se abre una época difícil que someterá los principios morales a duras pruebas y que sangrará la cultura checa mediante la primera gran oleada de exiliados. A ellos pertenece el poeta del *Grupo 42* Ivan Blatný, famoso por sus obras *Esta noche* y *En busca del tiempo presente*, en las cuales desarrolla la musicalidad del verso de Seifert; se cuenta entre los poetas más líricos del *Grupo*. Hoy vive en la Gran Bretaña en un sanatorio psiquiátrico, donde enriqueció su obra con poemas de vueltas nostálgicas al país y con una cantidad de textos macarrónicos, que circulan en Bohemia en samizdat y hasta hoy se desconocen en su totalidad.

El personaje dominante del *Grupo 42* es el poeta y artista plástico Jirí Kolár. Su poética impetuosa de la ciudad deja atrás las barreras de límites del arte para contarse entre los más vigorosos experimentos artísticos. Jirí Kolár vive ahora en París, donde sigue creando sus *collages*, sus «estrujages» y «arrollages»; como su obra plástica, también su poesía conoció varias etapas experimentales. Su destino fue marcado por la búsqueda de la realidad más real detrás de la palabra, por la búsqueda de una expresión poética verdadera: sus textos de los años cincuenta, así como sus obras contemporáneas, hechizan por lo infatigable de esta búsqueda. En cuanto a los demás poetas del Grupo, mencionemos por lo menos aun a Josef Kainar, cuyas poesías al compás de *blues* encontraron muchos aficionados entre los cantautores contemporá-

neos, o a Jirina Hauková, poetisa que vive en Praga y que, por fin, después de veinte años de prohibición, ve ahora publicados sus textos. Al lado de intervenciones casi quirúrgicas producidas en la imagen poética, esas operaciones textuales que mejor ilustra el libro más importante de Kolár, *Hígado de Prometeo*, de 1950, el género más frecuente son páginas del diario. De la necesidad de restablecer, refundir y reflejar la realidad, abarcarla en su totalidad desde el polo opuesto al testimonio sobre el objeto destruido, surgen las páginas del diario de Jan Hanc —*Acontecimientos*—, pero también varias composiciones épicas: durante la guerra nacen las *Historias* de Holan, publicadas sólo veinte años más tarde. Además, así nace también la hasta hoy poco conocida obra poética de Bohumil Hrabal —sus epopeyas *Bambini di Praga* y *La bella Poldi*. Los dos creadores se aproximan con sus obras a la poética del *Grupo 42*.

En los años cincuenta llegó la oleada del optimismo edificante que arrasó estas creaciones «subterráneas» y obligó a muchos poetas hoy renombrados a definir sus posiciones. Para varios entre ellos esta época significó la vuelta a los valores clásicos de la literatura checa. Por ejemplo, Seifert publica su *Canción de Viktorka*, en que desarrolla un tema tratado ya en su obra escrita durante la guerra, *El abanico de Bozena Nemcová*. El mismo autor publica en 1949 *Un saludo a Frantisek Halas*, el poeta fallecido aquel año. Prepara antologías de poetas checos del siglo XIX, como Jan Neruda, Vítezslav Hálek, Jaroslav Vrchlický. Vladimir Holan, después de la publicación de varios ciclos poéticos dedicados a la liberación del país de la guerra, ahora va aislándose siempre más, encerrándose entre sus muros, en sus soledades, que diez años más tarde originarán su composición poética más famosa, *La noche con Hamlet*. Jan Zahradnícek, el poeta del *Velo de Verónica, La Saletta, Los Serbales*, es detenido en 1951 y un año más tarde condenado a trece años de prisión. Después de la amnistía en 1960 lo sueltan, pero con la salud quebrantada, pues el mismo año se muere. La historia de la literatura checa de los últimos cuarenta años nos ofrece un cuadro de veras desolado. Cuántos poetas callados y quebrantados, cuántos que se prestaron a ser portavoces oficiales, cuántos que fueron empujados al exilio o a la emigración interior. Pero a pesar de las condiciones despiadadas, también en aquel entonces nacen excelentes obras poéticas que saldrán a la luz más tarde, cuando la situación política y social se relajará —desgraciadamente sólo por unos años en la mitad de los años 60—, e incluso surge toda una nueva generación poética que no poco contribuirá a este relajamiento. Por la concreción, la atención a los objetos, la objetivación sobria de la mirada poética, claman en la segunda mitad de los años cincuenta los poetas del grupo Mayo (entre otros Milan Kundera, Jirí Sotola, Josef Brukner, Miroslav Cervenka), que tienen el mérito de ser los primeros en perturbar las concepciones estrechas del sentido del quehacer poético, promovidas por la cultura monolítica del realismo socialista. En 1957 aparecen obras de Vladimir Holan (1905-1980) y de Jaroslav Seifert (1901-1987), pero al lado de ellos también la primera obra de Jan Skácel (1922-1989), uno de los mayores poetas checos. Cualesquiera que sean las fechas de inicios de los poetas en ese tiempo sin tiempo de los años cincuenta, y cualquiera



que sea su plataforma, todos los poetas irrumpieron en la conciencia de los lectores, y también en el contexto de la literatura checa a través de sus obras de los años sesenta. Esa época ya rechazó la concepción monolítica del hombre de las masas y lo devolvía al mundo espiritual individualizado y a la necesidad esencial de su propia identidad. En los años sesenta (desde 1962 hasta 1968) había muchas ocasiones para ello. Se abrían posibilidades de publicar libros, pero también surgían nuevas revistas literarias y culturales que ofrecían espacio y contexto para la nueva creación literaria. De modo que la segunda mitad de los años sesenta acumuló la creación de los veinte años anteriores. Hacía falta publicar obras más viejas que por sus «fallas ideológicas» permanecían inéditas hasta entonces, pero también dedicarse a la literatura joven. Había muy poco tiempo, ya que agosto de 1968 significó una nueva dispersión de la cultura checa por otros veinte años. Las biografías literarias se repiten: una nueva ola de emigración —que incluye a Ivan Divis, quien hoy vive en Munich, y a poetas más jóvenes, Antonín Brousek y Jirí Grusa; otra vez poetas obligados a callar—, Jaroslav Seifert, Vladimir Holan, Jan Skácel, Oldrich Mikulásek, Karel Siktanc, y entre ellos los más jóvenes —Ivan Wernisch, Petr Kabes, Jana Stroblová, Pavel Srut..., un sinfín de nombres. Un sinfín, ya que el campo de la creación literaria vuelve a reducirse a una revista oficial y a unos autores oficiales cuyos libros se publican mientras los demás quedan desconocidos. Algunos se dedican a traducciones, otros escriben libros para niños. En general anónimos, firmando con nombres ajenos. Bohemia se convirtió en una gran jaula cerrada con alambres de púas. Lo cual no es sólo una metáfora de Seifert, es la realidad. La literatura checa publicada en el extranjero está prohibida para los checos en Bohemia. La llamada literatura paralela publicada en Bohemia («samizdat») nace amenazada por la cárcel. En el año setenta, las editoriales oficiales dieron a la imprenta una gran cantidad de libros de poesía. Hay entre ellos obras poéticas de Skácel, poeta de la estripe de Halas, autor de versos de finos matices y metáforas siempre más condensadas, en cuyas últimas obras se encuentran poemas de cuatro versos, frágiles y de imágenes precisas que irradian una profunda reflexión. Hay entre ellos libros de Siktanc, poeta de lo cotidiano y también de poemas hímnicos que se inclinan siempre más a la imaginación barroca. Hay entre ellos obras líricas de Divis, cuya metáfora impertinente vincula la mediocridad humana con la eternidad redentora. Y muchos otros. Y sólo escasamente unos años después empieza a publicarse la poesía de Seifert, Holan, Halas. Una selección rigurosa. Los ideólogos abren los brazos a los poetas jóvenes leales.Estos van ganando el poder —y la gloria—, ya que encuentran el camino al lector por medio de lo fácil, lo simple, unos por la sensualidad erótica, otros por el humor y la gracia, y aprenden a confundir la ética y la demagogia. Los grandes poetas callan. Hace poco, en una entrevista lo ha formulado con sabiduría y nobleza Karle Siktanc: «Ni el silencio por impotencia, ni el silencio por dignidad del alma puede desestimar ni aliviar nada de lo que la poesía es para el poeta... Si es para él un espacio soberano y si él está obsesionado con su idea y su voluntad humilde de avanzar por este «santo fuego» de la lengua



materna al menos un paso... Realizar o al menos insinuar la futura cara limpia de esta lengua, su amenidad y su poder hasta ahora escondidos, sus otras posibilidades... esa es la tarea que tal vez pueda acercar también el sentido de la palabra poética a la conciencia de la nación. Creo que en la poesía no importa mucho el aplauso del público. Ni el número de empresarios... "El poema es el habla humana que no está en el poder humano".»

En la actualidad, los lectores checos vuelven a percibir la poesía en el contexto de las tres corrientes, divididas en los últimos veinte años: la literatura oficial, la de «samizdat» y la del exilio. Durante este período, la continuidad literaria la garantizaban las editoriales checas que surgieron en el extranjero, y también las ediciones de «samizdat» en el país, pero éstas editaban sólo unos pocos ejemplares de cada libro, de modo que hay que volver a pagar las deudas con la historia de la poesía checa. Pero a la vez hay que crear las condiciones para la creación joven que hasta ahora tenía muy poco espacio en la cultura oficial. Las muestras publicadas indican que la poesía joven (así como la generación anterior) se emparenta con las corrientes ajenas a la poesía oficial y que defiende rigurosamente el valor poético de las obras, aunque no sean apreciadas oficialmente. Parece que una fuente inagotable de la inspiración es precisamente la creación del *Grupo 42*, en primer lugar de Jirí Kolár. De modo similar, en su época, otra generación joven, *los poetas de Mayo*, también con su actividad perturbaron las metáforas hipertróficas de la retórica oficial. Después, en los años sesenta, surgió una ola de experimentos: la poesía concreta, visual, conceptual, de variaciones, permutaciones, etc., que vinculó la mencionada inspiración nacional con la literatura mundial ampliando considerablemente la conciencia de las fronteras de la poesía. Entre los creadores de este estilo destacaron Josef Hirsal, Bohumila Grögerova, Emil Julis.

A fines de los años ochenta reaparece por fin —después de veinte años de silencio— uno de los poetas más destacados de la generación media, Ivan Wernisch (1942). Es un maestro de alusiones que aprovechan tanto los elementos ingenuos de la realidad, como los absurdos, y a la vez un maestro de mistificación y de una unión maravillosa del mito con el humor popular. La poesía de Ivan Wernisch tiene una fuerza especial: los mundos artificiales de sus versos se convierten en la realidad más real y nosotros entonces llegamos a comprender la sutil diferencia entre la sinceridad y la veracidad poética.

Entre los poetas que publicaron sus primeras obras en los años setenta, y cuya poética adquirió contornos sorpresivamente positivos a fines de los años ochenta destaca Josef Simon (1948). Entró en la literatura con libros de poesía que van recorriendo la ciudad, su pavimento, asfalto y hormigón, a través del cual penetran en el mundo los «ángeles de guitarra» del *beat*. Penetran a través del trauma de esta generación que fue el año 1968 y su siguiente punto ígneo: la muerte de Jan Palach, su sacrificio autoinflamado. Para Josef Simon este trauma llega a ser el «motor a chorro» de la poesía, el reconocimiento de la esencia y el sentido del acto de la palabra poética. Después de unos años de silencio, hoy Simon regresa a las obras cumbres de la poesía



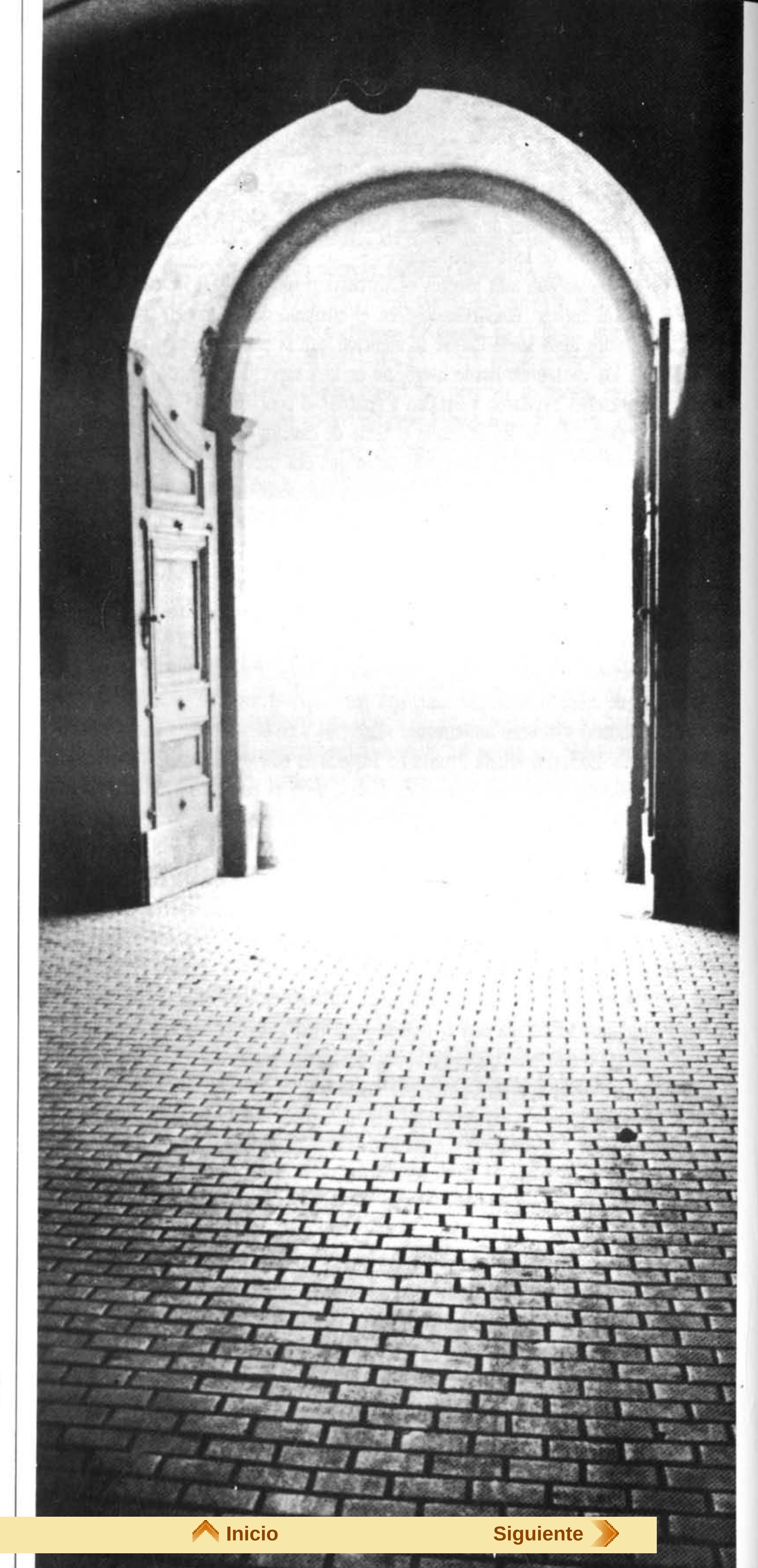
checa: a las fuentes de la obra de Holan. El último libro de Simon titulado *Bít poezií* vuelve a instaurar el poder de la palabra poética por encima de los logros marginales de sus compañeros de esta generación.

Uno de los poetas aún más jóvenes es Miroslav Huptych (1952), quien vuelve a aficionarse con el *collage*, convirtiéndose en el cirujano de la imagen poética.

En los últimos años suele llamar la atención que la poesía se ha trasladado a la creación de los cantantes: desde luego, no es una especifidad checa. Sin duda, los textos de canciones ayudaron y ayudan a guardar la conciencia de la escala de géneros que la poesía ofrece. En Bohemia el texto de canción tuvo además otra función: la de una rebelión contra la banalidad de lo que era presentado oficialmente como la poesía, y también la de una nueva plataforma independiente del sistema petrificado de «aprobaciones» y de censura, obligatorio para la poesía publicada en libros.

La creación de los poetas más jóvenes jamás tuvo condiciones peores que en los últimos veinte años. Hasta hoy es difícil tener una idea adecuada sobre su creación, debido a la falta de revistas y de ediciones para los autores jóvenes. Es cierto que en el último tiempo han aparecido unos poetas jóvenes: Jáchym Topol, Pavel Kasal, Sylva Fischerová, Svatava Antosová, Jirí Rulf y otros. Pero su poesía nacía sin la posibilidad de confrontación tan necesaria para los jóvenes y de la reflexión crítica. Se han publicado sólo unos almanaques selectivos y en la segunda mitad de los años ochenta en la Editorial Mladá Fronta ha surgido la edición Afinando (cuyo nombre alude al título de un libro de poesía de Halas), pero el perfil real de la generación más joven de poetas deben demostrarlo revistas y ediciones nuevas que se inician hoy y que van a completar por fin la imagen de los jóvenes. El hecho de que la actualidad tendrá que abarcar todo lo que en la cultura checa fue ocultado en los últimos no sólo veinte, sino cuarenta años, motiva una nueva reflexión acerca de qué es la «generación joven» o qué es la «generación» en general: ¿no estamos presenciando, a fines del siglo veinte, la disolución de este concepto y de los lazos de grupo? Parece que, a pesar de todo, el caos de la vida por el cual está pasando nuestro siglo, la poesía —siempre vinculada con el mundo espiritual individualizado— ha producido personalidades o más bien obras excepcionales en las cuales tal vez no sea necesario preguntar por las peripecias de vida por las cuales ha pasado. Eso implica una gran esperanza para la condición espiritual del mundo en que vivimos.

Marie Langerová



Entrada a una casa de Praga

Anterior Inicio Siguiente



El teatro como caballo de Troya en la «Revolución de Terciopelo»

Una vez más la Historia ha comprobado la experiencia de que el teatro, en cuanto actividad artística específica, depende del devenir social más estrechamente que las demás formas artísticas, incluso la literatura, la música y artes plásticas. En el teatro todo ocurre siempre «aquí» y «ahora», es decir, en vivo, en la actuación de los actores expuestos directamente a las miradas de sus espectadores en la platea. Este condicionamiento temporal y social del teatro influye notablemente también en la creación de los dramas, donde se hace patente tanto en los temas como en la manera de tratarlos, es decir, en la poética teatral.

El teatro checo pasó esta prueba difícil, no sólo después de 1984, sino una vez más tuvo que vivirla después de la ocupación, en 1968. La restalinización de la vida social y cultural de los años 70 hizo a propósito pedazos el arte teatral, que en los años 60 había llegado a resultados extraordinarios, e interrumpió su continuidad. La dramaturgia checa fue privada de sus personajes clave, se expulsó de ella no sólo a Vaclav Havel y a Josef Topol, sino también a Milan Uhde, Ivan Klíma, Frantisek Pavlícek, Pavel Kohout, Milan Kundera, Karel Sidon. Otros se vieron constreñidos a limitar sus actividades, y toparon con varias dificultades, al quitárseles la oportunidad de hacer conocer sus obras. La misma presión destructora oprimió a los teatros, concentrándose en especial en los talleres creativos que promovían concepciones teatrales e intelectuales bien elaboradas. La purga empezó por las compañías teatrales más destacadas; por ejemplo, el *Teatro sobre la barandilla (Divadlona Zábradlí), Teatro fuera de las puertas (Divadlo za branou), Club dramático (Cinoherní klub),* etc.; luego llegó el turno de los grandes personajes creadores: fuera de los vinculados a los teatros ya mencionados (como fue el caso de O. Krejca, J. Grossman, J. Vostrý) me refiero a A. Radok, L. Kundera, M. Hynst, B. Srba y hasta cierto punto, también a Jan Kacer.

De esta discontinuidad, tan evidente en el teatro checo de los últimos veinte años, nacieron dos tendencias principales, de carácter más bien opuesto. De una parte estaban los teatros tradicionales, es decir, teatros de repertorio fijo, que suelen ser llamados, desde el punto de vista de su funcionamiento, pero también muchas veces con intención, «de piedra»; en otro lado están las compañías experimentales de taller, que buscaban un teatro alternativo, atento no sólo a nuevas ideas artísticas, sino también a una posición social específica, siempre más inconformista en el sentido creativo.

Uno de los rasgos distintivos de las dos tendencias fue el principio consciente y manifiesto de hacer valer la continuidad del teatro, llevado a cabo sobre todo en los teatros de taller. Es verdad que algunos de ellos surgieron ya en los años 60, como *El taller Ipsilon (Studio Ypsilon)*, de Liberec; *El ganso sobre el cordoncito (Husa na provázku)*, de Brno, pero luego siguieron otros, nacidos ya en los años 70: *El Teatro al margen (Divadlo na okraji)*, de Praga, y el *Ha Divadlo*, que nació entre los aficionados de Prostejov y luego se trasladó a Brno. Fue sobre todo en estos teatrillos donde se realizaba el afán de no defraudar la responsabilidad creadora, acompañada siempre por la responsabilidad social, de expresar libremente las opiniones fuera de los límites reservados, trazados de antemano, haciendo hincapié en las contradicciones evidentes de la época que reflejaban la actualidad vivida y tenían puntos de contacto con la respuesta de una generación. Por lo tanto, no es casual que estos teatros llegaran a ser expresión propia de toda una generación, no sólo de los creadores, sino también de los espectadores entre los cuales repercutían.

Si es fácil rastrear las dos tendencias, manifiestas en el teatro checo hasta ahora, mucho más difícil es trazar la línea divisoria entre ambas. No es posible hacer un corte esquemático y afirmar decididamente que la producción de los teatros «de piedra» sucumbió por completo a las exigencias ideológicas y utilitarias, o que trató de complacer el gusto del espectador recurriendo a los efectos baratos del divertimento cursi de la televisión, si en realidad era el espectador quien a menudo echaba de menos la expresión artística profunda y eficaz, de la mano con la honestidad cívica. Es que el nivel de los teatros «de piedra» fue marcado por la marginación de los verdaderos personajes creadores. Para la época de los años sesenta en el teatro checo fue característica la posición dominante del director de escena. Entre las mejores compañías de aquel entonces destacaban sobre todo las dirigidas por grandes personajes, sin importar incluso la diferencia entre teatros «grandes» y «pequeños» que, sin embargo, en los años posteriores se convirtió en una contradicción profunda: basta con mencionar las actividades de O. Krejca en el Teatro Nacional y por otro lado el desarrollo del *Teatro fuera de las puertas*, donde vino más tarde el mismo Krejca convertido en un personaje carismático, o las actividades de Jan Kacer en el *Club dramático*, el trabajo de Alfréd Radok en *Teatros de la ciudad de Praga*, así como en el *Teatro Nacional* la creación de la compañía del *Teatro sobre la barandilla*, de Jan Grossman, la era «brechtiana», de Sokolovský, en el *Teatro estatal de Brno*, etc. Es significativo que los nombres de los directores de escena y sus compañías siempre



aparecen vinculados a dramaturgos concretos, cuya poética concordaba con su orientación, se inspiraba en ella y la inspiraba a su vez. Con Krejca colaboraban al lado de Hrubín también Josef Topol y Milan Kundera. Havel estrenaba sus piezas en el *Teatro sobre la barandilla,* Sokolovský llevaba al escenario a Brecht y el teatro popular barroco, con el teatro de Brno colaboraba L. Kundera, etc.

Sin embargo, los años setenta pusieron en duda el rol dirigente del director de escena. La razón de este desplazamiento fue, por un lado, la situación social que pretendía suprimir diferencias, disminuir la influencia de los personajes que tenían sus opiniones sobre la totalidad intelectual y artística de la representación teatral, pero por otro lado influyó en este proceso también el cambio de rumbo general en cuanto a las opiniones sobre el teatro: los «talleres» destruyen el lugar común del «directorismo», aunque no por razones ideológicas. Los talleres buscan tal forma de actividad creadora colectiva en la que podrían hacerse valer la improvisación y la autenticidad, liberadas del lenguaje académico, multiforme y pronunciadamente estilizado.

Las dos corrientes dramáticas difieren sensiblemente en cuanto a la opinión sobre el texto dramático. Las escenas de talleres tienden en su mayoría a concebirlo como guion, un mero punto de partida para la función. A menudo es sólo durante las repeticiones cuando se establece la forma definitiva del texto. El *Taller Ipsilon* (nacido dentro del *Teatro ingenuo* de Liberec hace 25 años), así como otras compañías experimentales, parte del presupuesto de una intención del autor del texto, que no se entiende en el sentido estrecho del texto escrito, sino viene creándose en la dirección del autor, la escenografía, la música y, sobre todo, en la actuación de los actores. El método principal es la improvisación colectiva que en su resultado final, en el espectáculo, tiene, sin embargo, la forma de un todo más o menos fijo, donde siempre está presente el elemento del juego aparentemente gratuito. De la tensión entre la realidad y el juego nace la perspectiva dialéctica de la mirada sobre el mundo. Al lado de la improvisación colectiva como el recurso más importante se practica la técnica del montaje —en cuanto a la dirección, así como a las actuaciones—, se actualizan recursos plásticos y se subraya el específico humor «ingenuo». Forman el repertorio del *Ipsilon* los guiones originales (en su mayoría obras de Jan Schmid, director, actor, artista plástico, cantor, director de la compañía), pero además se recurre a los textos prosaicos o incluso a los textos dramáticos «fijos», Jarry, Shakespeare, Gay, Tyl, etc., pero son tratados como los demás, desde el mismo punto de vista global. La intención del autor (no me refiero aquí a la interpretación en el sentido que se le da corrientemente en el teatro) es frecuentemente un enfoque grotesco, ligado a la tradición humorística de pequeños teatros de los años 60, pero que en el *Ipsilon* desembocó en una poética específica de la representación teatral. De los textos autónomos de Schmid, creados para el *Ipsilon,* destaca su obra *Trece perfumes,* que analiza el microcosmos familiar sobre el fondo de luchas sociales e históricas, desarrolla el tema del oportunismo y conformismo burgués. Schmid escribió también una pieza teatral sobre Jaroslav Hasek, cuyo título es *Voni jsou hodnej chlapec (Vuestra Merced es buen chico).*

A través de algunos puntos cruciales de la vida de Hasek se perciben el contexto histórico de su época, sus valores, su sentido de la vida, que superan el marco del contexto. De gran importancia fue también el estreno de la pieza *Matej Poctivy (Matej el honesto)*, de Ladislav Klíma y Arnost Dvorák. Se trata de una obra nunca llevada a las tablas en nuestro país desde los años 20, cuando nació, y que por su poética basada en el grotesco expresionista, fabulosa y filosófica, está muy cerca de la actual orientación del teatro.

El *Teatro sobre el cordoncito* (que ahora ha vuelto a su nombre original *El ganso sobre el cordoncito)* es el que más a menudo representa el teatro checo en el extranjero. Su poética parte de la vanguardia checa de la época de entreguerras (J. Mahen, V. Gamza, E.F. Burian, J. Honzl) y se nutre de impulsos de la vanguardia teatral rusa (sobre todo hablo de Taitov y de Meyerjold), pero se hace patente también la influencia de varios creadores del teatro moderno (*Living Theatre*, Grotowski, Artaud, etc.) y, sobre todo, del movimiento del teatro abierto. Por lo tanto no es casual que también el *Ganso sobre el cordoncito* pretenda cambiar la composición del texto dramático inspirándose en guiones cinematográficos y renunciando explícitamente al trabajo con el texto dramático «fijo». En vez de hablar del texto «fijo», aparece el término de «dramaturgia irregular». Por las mismas razones se acentúa el sincretismo de todos los elementos que crean el espectáculo; el punto de partida puede ser tanto la prosa como la poesía, pero también, por ejemplo, la ensayística o el periodismo; es que la clave de todo radica en la autenticidad teatral de la expresión, en el contacto directo entre el actor y su público que se lleva a cabo gracias a la destrucción del espacio teatral tradicional, «de gemelos». Todo debe contribuir al avivamiento del contacto teatral entre el que crea y el que percibe. De los directores intrínsecos a este teatro, Peter Scherhaufer es atraído por un teatro llamativo, de un rico lenguaje escénico, por ejemplo, en la «ópera» *Camaleón (Chameleon)*, cuyo héroe es el tristemente célebre Fouché con la música de Milos Stedron; su *Ballet Macabre* (de nuevo con la música de Stedron) es una farsa brechtiana sobre los combates sociales en organizaciones totalitarias, mientras que la adaptación del *Laberinto del Mundo (Labyrint sveta)* de Juan Amós Comenius, con añadidos de L. Kundera, representa la búsqueda de valores verdaderos en el mundo de hoy, etc. La directora Eva Tálská tiende más bien a una expresión teatral estilizada, con matices poéticos (por ejemplo, en su adaptación de la *Divina comedia* de Dante), y Boleslav Polívka se ha convertido en una figura consagrada de la pantomima checa actual, gracias a toda una serie de estrenos de sus obras escritas, dirigidas y representadas por él mismo *(El náufrago, Trosecník; El bufón y la reina, Sasek a královna; La sesión, Seance)*.

El que con más tenacidad desarrolla en el contexto teatral checo el teatro llamado de autores el es *HaDivadlo* de Brno. Como en el caso del *Ganso sobre el cordoncito*, también aquí pudiera hablarse de la expresión poética propia a toda una generación —sobre todo a la generación media, aunque este teatro incluye también la más joven. El personaje creador más importante de la compañía, también como autor, es Arnost



Goldflam, cuyas visiones grotesco-fantásticas se valen de situaciones modélicas, pero al mismo tiempo las sobrepasan gracias al lenguaje lúdicamente metafórico y, por supuesto, también gracias a su ironía burlona, que va directo a las causas internas de los fenómenos sociales representados, que interesan a su creador sobre todo desde el punto de vista de sus consecuencias para el mundo subjetivo del individuo. En este sentido hay que destacar de sus piezas *La vuelta del hijo perdido (Návrat ztraceného syna), Recortes de una novela inacabada (Útrzky z nedokonceného románu), Hoy será la última vez (Dnes naposled)* con guion y dirección de Premysl Rut y sobre todo *Hijas de la nación (Dcery národa),* una obra escrita por dos actrices de la compañía para ellas mismas y llevadas al escenario bajo la dirección de Goldflam, que muestra al hombre obligado a vivir «aquí» y «ahora», conformado por las peripecias de la época posterior a la guerra. A. Goldflam sigue el mismo camino en su pieza *Arena (Písek),* donde el presente aparece doblado por las vivencias de dos generaciones precedentes; en realidad se trata de un guion que narra la saga de una familia judía. Importante es también la colaboración de Goldflam con la actriz Barbara Plichtová, que no cortó sus relaciones con el *HaDivadlo* ni siquiera después de dejarlo, y que participa como actriz en las piezas monodramáticas de Goldflam *La acomodadora (Biletárka)* y *Biblioteca Rosada (Cervená knihovna).* Estos guiones, como la *Agatomania* posterior, no son monodramas tradicionales. Los textos cuentan con las reacciones del público: sólo así, en este diálogo, se realiza el pleno sentido de los dramas de Goldflam. El autor parte de la convicción de que el sujeto de la obra no es sólo el personaje del «monodrama», sino también —y sobre todo— su interlocutor en la platea. La teatralidad de estas creaciones femeninas se realiza precisamente en el límite borroso entre el juego del actor y la reflexión del perceptor. La actriz no es un mero portavoz de un cierto contenido intelectual, sino también se le da la oportunidad de desplegar su propia creatividad intelectual y artística.

El ansia de concebir el teatro en su aspecto abierto no se limita, sin embargo, a estos teatros de taller, aunque en ellos este postulado se promueva manifiestamente y sobre todo no sufra tantas varias influencias negativas que perjudican el teatro del repertorio fijo. A pesar de todo también en este tipo de teatro algunos creadores se dan cuenta de que el carácter único del teatro consiste en aquella comunicación entre el actor vivo de la escena y el espectador vivo de la platea, que es un encuentro irrepetible que tiene lugar sólo «aquí» y «ahora», consiste en aquella única experiencia vivida y creada al mismo tiempo. Así entiende la creación teatral también el *Taller dramático (Cinoherní studio)* de Ústí nad Labem, dirigido por Ivan Rajmont, que se ha ido al *Teatro sobre la barandilla* de Praga dejando que la compañía busque su nueva identidad bajo el mando del joven director Petr Polednák y el dramaturgo y director artístico Václav Beránek. De la era de Rajmont mencionemos por lo menos los indiscutibles éxitos que logró su *Taller dramático* estrenando una de las primeras piezas de Vlastimil Venclík, *Función casera, (Domácí predstavení),* montando regularmente a Alex Koenigsmark y sobre todo presentando a Karel Steigerwald cuando to-



davía era muy difícil sacar su obra a la luz. De los textos de Koenigsmark merece la atención su poco apreciada *Edessa* que aviva la forma épica del teatro medieval para lograr una nueva forma dramática actual, de varios rivales narrativos superpuestos sobre el fondo trágico-grotesco. La búsqueda de la legendaria Edessa no tiende al pasado, sino por supuesto en el contexto intelectual de la pieza se dirige al presente. Remarcable es también su refundición de *Troilo y Crésida* de Shakespeare, dirigida por Rajmont, que interpreta la pieza como una tragedia grotesca animada por un sentido de la vida muy actual.

Steigerwald creó para el *Taller dramático* un cuarteto de piezas que son el avatar actual de la «Comedia humana» en su género: *La romería tartárea (Tatarská pout), Bailes de la época (Dobové tance), Foxtrot, Enfermedad napolitana (Neapolská choroba).* El drama *Bailes de la época,* estrenado en 1980, fue caracterizado por el propio Steigerwald como farsa, pero de acuerdo con el desarrollo de este género a lo largo del siglo XX, el autor lo concibió más bien como una tragifarsa. Es una visión amarga y amenazadora de la vida limitada al pragmatismo nivelador. A pesar de situar su obra en 1852, el autor no pretende analizar el conflicto histórico nacional de aquel entonces, ya que es bastante conocido por varias obras checas de la época. La intención del parangón histórico aquí establecido es otra: se trata de concebir, a través de la metáfora, la relación burguesa con la vida y sus valores. Se aprovecha en la estructura de la pieza el lenguaje teatral moderno: mediante cortes y retrospectivas se desarrolla el tema en una tensión dialéctica entre el presente postrevolucionario y el pasado revolucionario, desenmascarando las actitudes de todos los personajes. La consecuencia inevitable de juegos malabaristas con cambios de opinión y actitud es la destrucción de valores vitales. Es, sobre todo, esta actitud cínica y primitiva para con el mundo lo que constituye el objeto de la representación. Su vinculación estrecha con el derrumbe irrefrenable de la moral y de los valores lo convierte en un memento humano, que en vez de utilizar el tono moralizador tradicional, elige el gesto que desnuda, implacable, grotesco.

El mismo procedimiento es característico también para las demás piezas de esta tetralogía libre. *Foxtrot* —caracterizado en el subtítulo como «burlesca»— muestra los bailes de la época de entre dos guerras mundiales y desarrolla el modelo de la tragifarsa del poder, cuya pequeñez y cuyas ceremonias desembocaron en la bien conocida demagogia del honor y la violencia. Contrariamente a lo que pasa en *Los bailes de la época,* este modelo de la desmitificación del pasado no lleva a la imagen alegórica del presente pero tanto más grande es la importancia que tiene el tema de la ausencia de instintos capaces de detectar valores verdaderos, que son imprescindibles para la autodefensa interior del hombre. Al final vencen aquí el interés estúpido, el pragmatismo racional y astuto con su satisfacción miope, que piensa sólo en las ventajas del presente sin preguntarse por las consecuencias inevitables de su indiferencia en el futuro. De ahí se desprende la alegoría de *Foxtrot,* no limitada temporalmente.

Se trata de un tema que obsesiona a Steigerwald también en *La romería tartárea,* escrita como primera pieza de este ciclo, donde analiza despiadadamente las manifes-



taciones actuales del mismo fenómeno. Por lo tanto, el drama ha tenido que esperar su estreno desde 1979 hasta ahora, cuando por fin se representa en el *Teatro sobre la barandilla,* dirigido una vez más por Ivan Rajmont. También la —por el momento— última pieza de Steigerwald, *Enfermedad napolitana,* esperó varios años antes de ser montada. El autor desplaza en ella se tema predilecto, tratado antes en contextos históricos, en el futuro, para descubrir con su burla grotesca las consecuencias apocalípticas de los fenómenos mencionados. En su concepción, el peligro mayor no consiste sólo en la catástrofe ecológica sino en la pérdida de la capacidad de sentir y de pensar independiente, la pérdida de la voluntad por una vida que tenga sentido y no sea sólo una forma supletoria del pervivir biológico. En la *Enfermedad napolitana,* el mundo de disimulo, ocultación, medio verdad y mentira, enfrentado con la realidad apocalíptica resulta aún más tragicómico.

Steigerwald pertenece a la corriente de autores de la generación media y la joven, quienes rechazan la peste del optimismo barato y de los esquemas positivos gastados que inundaron los escenarios checos especialmente en los años setenta y que participaban de la contradicción entre lo proclamado y lo real. Después de tales dramas conformistas y no dramáticos, la nueva corriente busca una nueva esperanza y fuerza en un diagnóstico despiadado, irónico pero preciso, de la conciencia social. No quiere socavar la confianza en el sentido de la existencia sino fundarla de nuevo destruyendo los mitos falsos, desenmascarando los mecanismos hipócritas y el cinismo de sus representantes. Las imágenes de la mentira de Steigerwald son burlescas y totalmente actuales, sean localizadas en el siglo pasado o en la visión apocalíptica. Por sus ideas consecuentes, su sensibilidad por la forma teatral, su cultura lingüística y especialmente por su capacidad de descubrir los agudos problemas axiológicos de la época, las obras de Steigerwald pertenecen a lo mejor de la producción dramática checa en los últimos años.

Una autora cercana a Steigerwald por su edad y por sus temas es Daniela Fischerová. Sus obras de teatro no están concebidas con tanta provocación grotesca; apelan, más bien, por la gravedad de los problemas sociales presentados y por la polivalencia de su lenguaje. Su obra *La hora entre el perro y el lobo,* con el tema de la vida de François Villon, aporta una reflexión del conflicto del individuo creador con la sociedad que se defiende de la crítica justa del poeta. De sus obras posteriores destaca *La leyenda* que fusiona dos mitos de rica significación filosófica (el de Fausto y el del cazador de ratas), presentadas en amplias relaciones axiológicas y éticas. En estas relaciones Fischerová reelaboró también la materia tradicional de Turandot en la obra *La princesa T.*

A esta corriente pertenece también la obra de Michal Láznovský. No busca historias dramáticas interesantes, abandona la trama exterior centrando la atención en la acción interior. La visión grotesca parte del enfrentamiento de lo cotidiano y banal con la fantasía hiperbólica y burlesca. Especialmente su última obra *El doble* se nutre de la línea dirigida desde el mundo gogoliano a la experiencia interior kafkiana. La



obra se constituye a partir de una visión del protagonista, un empleado común y corriente: lo único que trasciende su vida banal y su trabajo parco e innecesario es su sueño amoroso que representa para él todo lo incaptable e inalcanzable en la vida. En sus sueños se enfrenta la ficción con la realidad, los personajes «reales» (o sea las personas de su vida cotidiana) se convierten en sus imágenes metafóricas, a veces tal vez más reales que sus caras cotidianas. La obra implica el problema de la frustración sentimental pero a la vez el problema de una incapacidad de rebelarse y un ansia latente de hacerlo. Láznovský profundiza en el tema de la pérdida de la identidad individual, en el problema del surgimiento de algunas formas supletorias de la vida que aparecen debido a la imposibilidad de vivir una vida plena. Se trata del problema del consumo en relaciones más amplias, del trastrueque de valores vitales y la creación de falsos modelos e ideales que destruyen la capacidad de actividad natural.

Un gran interés ha suscitado también la obra original *Urmefisto* de Jan Vedral. Se inspiró en el destino auténtico de tres artistas alemanes (Gustav Gründgens, Hans Otto y Klaus Mann) y plantea el problema del pancista que sacrifica su honor, conciencia y carácter por unas ventajas inmediatas; el problema está planteado en cuanto contradicción de la ética humana y la artística. Vedral no intenta una reconstrucción histórica, ni tampoco una dramatización de la novela *Mefisto* de Mann aunque trata un material parecido. Elige la forma del teatro épico que desnuda el tema elegido aprovechando el método de anti-ilusión y lo convierte en objeto de una reflexión teatral. La estructura de la obra está subrayada por el uso del verso blanco y por la presencia de un comentador (Mefistófeles): un mago teatral de la historia que no es su diablo sino más bien su narrador amargo y omnisciente. La obra está compuesta por quince secciones, «diálogos» que siguen la carrera del protagonista desde sus principios en los años veinte hasta su vejez después de la guerra. Vedral no busca el contenido documental y el orden de relaciones históricas, ni tampoco la motivación psicológica. Por medio del método de anti-ilusión y del comentario de la acción trata de descubrir la esencia de los hechos, su sentido que sobrepasa las circunstancias temporales.

En los últimos años, la puesta en escena de estas obras significó una animación positiva de los llamados teatros de piedra. En el teatro praguense de Vinohrady (el más prestigioso después del Teatro Nacional) empezó a trabajar el director Jan Kacer, con lo cual se nota un esfuerzo por cambiar lo estancado: su dirección de *Urmefisto* era un acontecimiento de esa temporada teatral en Praga. En el Teatro Realista destacaron las puestas en escena de Lubos Pistorius: por ejemplo, dirigió allí *La hora entre el perro y el lobo* de D. Fischerová (otras obras suyas montó en teatros de provincia). También el cuerpo dramático del Teatro Nacional, dirigido por el profesor Milan Lukes, intentaba perturbar su cara académica, durante años entumecida.

Resultados relativamente mejores lograban los teatros pequeños de Praga donde los creadores de talento estimulaban una atmósfera creativa con más rapidez. Es el caso, por ejemplo, de la personalidad del director E. Schorm en el *Teatro sobre la barandilla,* donde se siguen representando, por ejemplo su puesta en escena de *La*



soledad ruidosa, basada en la narrativa de Bohumil Hrabal; o del *Club dramático* donde seguía trabajando el director y dramaturgo Ladislav Smocek.

De los directores de otras ciudades checas llama la atención Zdenek Kaloc, del Teatro Estatal de Brno; es también autor de obras de teatro destacadas como *La fiesta en la arena* y en el último tiempo adaptó de una manera original, en forma de ciencia-ficción grotesca, la novela de Aitmatov *La estancia tormentosa.* Debido a la escasez de nuevas obras de teatro checas, en los años setenta era notable el esfuerzo de los directores de aportar su propio texto. Algunos directores adaptaban para teatro libros de narrativa cuya interpretación del presente sobrepasaba el enfoque habitual: destacaron varias adaptaciones de las obras de Bohumil Hrabal y de Vladimír Páral.

De los dramaturgos de la generación más vieja cuya creación se inició en los años cincuenta y sesenta hay que mencionar a Oldrich Danek. En el último tiempo, cada vez más tiende al principio del teatro épico. Una de sus obras más notables de este período es el drama *La guerra comenzará después del descanso* que plantea un tema parecido a *Urmefisto* de Vedral. Es el monólogo de un actor checo que colabora con los nazis durante la ocupación alemana, siguiendo su provecho personal, mientras que para los demás realiza un doble juego. En su reflexión retrospectiva, enfrentado con la muerte, juega su juego de Edipo, es decir el juego de la verdad, manifestando los motivos verdaderos de su comportamiento. Gran interés ha causado también la obra de Danek *La duquesa del ejército de Wallenstein* que tiene lugar en la época de la guerra de los treinta años. Tampoco en esta obra, Danek intenta crear una ilusión del colorido de la época sino presentar en forma teatral una reflexión del enfrentamiento del individuo con las fuerzas sociales enemistosas, una reflexión a propósito del tema de la responsabilidad y del poder. La responsabilidad moral no se atribuye sólo a las personalidades históricas sino también a la gente «sin nombre». A primera vista parece que un hombre común y corriente, sumiso a los fines ambiciosos de sus jefes, no tiene posibilidad de defenderse; sin embargo, no está eximido de la responsabilidad. La obra no sólo satiriza a los Wallenstein, rechaza también la filosofía pragmática de la masa manipulada que, proclamando su impotencia, se facilita la vida en los tiempos malos. Uno de los personajes de la obra de Danek dice que el hombre siempre puede por lo menos no hacer algunas cosas y, por lo tanto, nada le exime de su responsabilidad por su época... La estructura dramática de las obras de Danek se basa en la concepción del teatro como la metáfora del mundo.

Un valor indudable de la cultura teatral checa lo forma la creación de los teatros de títeres que se orienta al público infantil pero a la vez sobrepasa intencionalmente tal destinación. Entre los conjuntos de este tipo de teatro de taller destaca el teatro de títeres de Bohemia Oriental *El dragón*, con su concepción sintética del lenguaje teatral, y el *Teatro ingenuo* de Liberec, cuya poética es afín con la del *Teatro Ipsilon.*

Un buen nivel tiene la pantomima. Ladislav Fialka representa su rama más tradicional. Los creadores más jóvenes eligieron otro camino inspirándose en la poética de los *clowns* de circo (Ctibor Turba) o de películas cómicas mudas (Boris Hybner). Su



creación es limitada por las condiciones exteriores: trabajan como creadores «nómadas», sin su propio teatro (con excepción de B. Polívka quien está en el *Teatro de cordoncito).* Es un problema más general, que no toca sólo a la pantomima: algunos grupos y creadores no han logrado existencia profesional o independiente por la falta de posibilidad de fundar su teatro.

En el teatro que, aparentemente, es el género artístico más dependiente del sistema social, su actitud crítica, implícita o incluso explícita, desembocó en actividad política: los creadores de teatro fueron los primeros que apoyaron a los estudiantes en los días del noviembre de 1989. Se unieron a su huelga y abrieron sus teatros para discusiones públicas, convirtiéndose en una base natural de las luchas de noviembre.

Seguramente, gran parte de la creación teatral de los últimos veinte años no será aprobada en la red del tiempo, sea porque se adaptó a las exigencias de los «normalizadores» y se desmoralizó, sea porque, al contrario, sí valía por su actitud ética pero en los cambios del tiempo es posible que le falte una dimensión más general. En la actualidad, la enriquece el conocimiento de las obras inéditas y prohibidas en los escenarios. En los programas de teatros aparecen con rapidez también los autores que estaban en el extranjero. Es así que en un nuevo contexto ingresan otra vez obras de Václav Havel, Josef Topol, Pavel Landovský, Milan Uhde, Frantisek Pavlícek. Ha sido rehabilitado el *Teatro fuera de las puertas,* de Otokar Krejca, Jan Grossman ha regresado al *Teatro sobre la barandilla* donde ha montado ya dos puestas en escena notables *(Don Juan,* de Molière, y *Largo desolato,* de Havel), y se renueva el *Club dramático.* Algunas personalidades del teatro checo han asumido destacados cargos políticos: aparte del presidente Václav Havel, el profesor Milan Lukes ha sido Ministro de Cultura, Frantisek Pavlícek director de la Radio Checoslovaca, etc.

La continuidad que parecía interrumpida por el régimen anterior, sin vuelta, no ha dejado de existir aunque en forma latente; sólo así algunos dramaturgos de los últimos veinte años podían encontrar una comprensión mutua con la generación de los años sesenta; por eso en el extravío aparente podían aparecer salidas. Es que aún en los peores años el teatro (sus mejores resultados) no ha dejado de ser una parábola del mundo. Es por eso que el teatro ha podido convertirse también en el mencionado caballo troyano.

Václav Königsmark



El regreso

Se lo había dicho mil veces. No una. Mil veces. Como aquella canción que emitía Radio Internacional a todas horas. Pero Tupo, mi hermano Tupo no me hizo caso. Nunca me hacía caso, Tupo, cuando algo le contrariaba. «Escucha —le dije—. Te la estás buscando. No mires más a esa mujer», y acentué la última frase para ver qué efecto hacía. Tupo sonrió con petulancia. Hinchó los músculos del cuello. Aparentó indiferencia. Cuando estuvo seguro Tupo de que me había impresionado, se dirigió hacia la muralla imitando los andares de un viejo boxeador, y miró, allá abajo, el mar violento y azul que rompía contra la base del acantilado. «Tú eres un crío —aseguró Tupo lanzando un guijarro al encaje de espuma que la violencia del mar dibujaba sobre las rocas oscuras. No me vengas con historias». Pero yo ya no era un crío. Qué va. Tupo se equivocaba. También yo miraba a Sóhora Hatimi, y olía el sudor de su cuerpo y su perfume de limón cuando pasaba, camino de la tienda de su marido, por las tortuosas calles de la medina. Tanto y tan intensamente la miraba, que Sóhora, días antes, se había cubierto el rostro, por primera vez, cuando me crucé con ella en la rue del Comercio. Ese gesto apresurado de la mujer, más que ninguna señal de cambio en mi propia naturaleza, me había dado a entender, como una bengala de colores que explotara de pronto en la bóveda del cráneo, que yo ya no era un niño. Cubriéndose los rasgos, y mirándome fugazmente por encima del velo en medio de la multitud, Sóhora Hatimi me había hecho hombre. Me había dado estatuto de hombre. Ante mí mismo. No ante nadie. Ni ante Tupo, que me siguió mirando aquella tarde, desde la muralla bañada por la rojiza luz de poniente, con la frágil y estúpida sonrisa de superioridad que solía sacar del pozo de su inmadurez cuando estaba presente su hermano menor. Era inútil explicar estas cosas a Tupo, un muchacho retraído y solitario, inseguro, sobre cuyo destino tuvo un peso decisivo, quizá, la azarosa vida de nuestro padre. Todavía le dije, a Tupo, que sería mejor que no pasara tan a menudo por delante de la tienda de Abdelazizi, un rifeño amigo de papá, antiguo ordenanza suyo en el dispensario médico de Beni-Mellal, que se había establecido en un pequeño local de la rue de la Casbah. Se lo dije a Tupo.

—¡Pero si eres tú el que siempre está allí! —protestó Tupo.

—¿Yo? —dije intentando ser convincente—. Sólo voy a la tienda cuando mamá me manda.



—¿Estás seguro? —dijo Tupo con la sonrisa burlona que yo sabía había copiado de un marica que andaba por los bailongos de la calle Goya y el café de París. Tupo, pues, insistió—: ¿Lo jurarías, Nino? No me vayas a joder.

—Sólo voy —insistí— si hay que comprar arroz, o matar gallina cuando padre vuelve del sur.

Y tuvo que gritar, porque Tupo ya se alejaba por la rue Maimuni en dirección al zoco y al bulevar Pasteur:

—¡Te lo juro, Tupo!

Pero no sé si me oyó.

Sóhora Hatimi no atendía a la clientela, ni siquiera a las vecinas europeas que acudían a la tienda. Mi madre comentaba, en este caso con fundamento, que el rifeño evitaba el contacto de su joven y hermosa mujer con cualquier persona que no perteneciera al círculo familiar. Debía que Abdelaziz no era de la costa, sino de una tribu salvaje de la montaña y que en la peluquería de madame Dupont se aseguraba que el rifeño, o sea, el moro, era muy celoso y posesivo. Añadió mamá —que no dejaba nunca que los demás opinaran, mamá, mientras nosotros sorbíamos un plato de sopa de gallina— que los hombres de Tánger —y miraba a padre, pero no a Tupo— darían una prueba de sensatez evitando la rue de la Casbah.

La presencia de Sóhora en el local de su marido podía tan sólo adivinarse por el revuelo blando de su ropa en la trastienda, y por los incesantes vasos de té que aparecían mágicamente en el pequeño mostrador, al alcance de la mano de Abdelazizi, que bebía la infusión con la mirada perdida, envuelto en su albornoz azul, como si se hallara sentado a la puerta del viejo y miserable cafetín de la aldea, en su Rif natal, viendo cruzar el cielo esas nubes algodonosas y rojizas que empujadas por el viento de poniente vuelan hacia las montañas como veleros escapados de las aguas turbulentas del Estrecho. Tampoco variaba el gesto inflexible del rifeño, su austero y distanciador continente, cuando, en vísperas del regreso de papá, llegaba yo a la tienda de la rue de la Casbah con la gallina que le había mencionado a Tupo. El moro no me miraba siquiera. El pequeño cuchillo brincaba fugazmente como un pez de plata en las manos de Abdelaziz antes de arrojar, con gesto indiferente, al animal herido de muerte a la calle polvorienta. El ave cruzaba ruidosamente el aire repartiendo plumas y chorros de sangre, pero su vuelo agónico no le llevaba más allá de la esquina con la rue Al Farrat. Emprendía allí una breve y enloquecida carrera, golpeaba furiosamente el polvo con las alas desplegadas y, al fin, el cuerpo desangrado iba quedando progresivamente apaciguado, recorrido, no obstante, por un prolongado temblor, como si el animal sufriera un frío invencible. El ave quedaba inmóvil, definitivamente quieta, o mejor sería decir desplomada, sobre la rue de la Casbah, emitiendo una espuma gaseosa y carmesí por la herida que le circunvalaba el cuello.

—¡Eh, dejad mi gallina! —decía yo al pequeño Ahmed y al grupo de chiquillos desarrapados que brincaban alrededor del animal.



Al regresar a casa, el pico bamboleante del ave iba dejando un rosario de sangre en el suelo de tierra de la rue de la Casbah. Empleados de tiendas y bazares, mendigos, niños hambrientos, la infinita variedad de tullidos y haraganes que llenan las calles de la medina, miraban codiciosamente mi presa, palpaban sus carnes, reían, imaginaban el inminente banquete y me dirigían frases breves y afectuosas: «¡Bueno apetito!», o «¡Recuerdos al doctor Serrafín!» El ciego de la rue Al Farrat, a mi paso, exclamaba con voz profunda: «¡Dios te bendiga!», y golpeaba imperativamente el suelo con su cayado, como si convocara, efectivamente, a la divinidad para dar cumplimiento a su deseo. La rue de la Casbah olía, la medina olía, todos los olores parecían reunidos en las callejuelas laberínticas, y el mundo de la medina, que era todo mi mundo, porque mi país era un sueño y una vaga nostalgia, parecía al borde de la descomposición. Hacía siglos, no obstante, que era así, y pasarían otros tantos siglos, muchos años, y la medina y las gentes de la medina continuarían allí, en la blanca colina que se asoma al mar, respirando sin percibirlos los húmedos y dulzones olores, abrazados a sus insondables miserias, dando un testimonio, seguramente inconsciente y desde luego inútil, de su profunda e inextinguible vitalidad.

Tupo, mi hermano Tupo, solitario y retraído, no andaba lejos, apostado bajo el arco de ladrillos de la mezquita. Pasaba allí largas horas de inútil espera. Quizás, alguna vez, la irrefrenable naturaleza de sus sentimientos se viera recompensada por el paso apresurado de Sóhora Hatimi, que dejaba tras de sí, antes de perderse entre la multitud de la rue des Chrétiens, ese olor de su cuerpo y del limón, y la fugaz estampa de un animal salvaje de las montañas de Xauen.

—Esa mujer cambió al muchacho —dijo papá con entonación fatalista—. Le cambió la vida. A Tupo.

Un sentimiento oscuro de culpa embargaba el ánimo del anciano, seguramente como siempre que no hemos sabido proteger lo que amamos.

Volvíamos del Hospital Español en un autobús cargado de moros y de animales domésticos. Todo el mundo gritaba, y los animales, nerviosos, disputaban los asientos a los pasajeros. Tupo estaba fuera de peligro, pero seguramente no recuperaría el movimiento de la mano derecha. Los médicos le habían dicho a papá, en una jerga incomprensible para mí que, al intentar protegerse Tupo, el cuchillo de Abdelaziz le había seccionado determinados tendones. Se temía, sin embargo, por la vida de Sóhora.

—Ahora podré estar más contigo —dijo papá, que estaba perdiendo visión con gran rapidez y se había hecho examinar los ojos por sus colegas del Hospital Español—. Seguramente tendré que dejar mi trabajo en Beni-Mellal. Además... —me miró. Parecía desorientado. Todavía tenía la pupila dilatada y un círculo de pomada blanca alrededor de los ojos—. Además, estoy preocupado por tu madre —y corrigió enseguida—: por mamá —dijo.

Me apretó la mano. Fue un mensaje silencioso, el de papá, de hondo y verdadero afecto, con los ojos inseguros fijos en la carretera. Una situación emocional muy semejante a la de ayer, cuando el ferry de Tarifa enfiló la bocana del puerto y, conmovi-



do por los recuerdos, divisé en la escarpada y blanca colina la ciudad del exilio familiar y el recinto irrecuperable de mis sueños de infancia y adolescencia. Treinta años después. La enorme grúa negra que las autoridades del puerto han conservado al borde del espigón, con su pluma sobre la escollera en la que mi padre me enseñó a pescar mientras soñaba con su regreso a la patria y miraba sin pestañear la costa andaluza, que se veía al fondo, como una línea azul, más allá de la bahía. Treinta años después. Los cafetines del puerto y el té que bebí como un sediento en la rue de la Marine. Treinta años después. Y aunque era inútil pensar en papá y la emoción se iba haciendo insoportable, miré a Norma, mi mujer, que parecía empeñada en volver a América con las fotografías de toda la medina, hasta el último rincón y la persona más insignificante, empezando por aquellos golfillos sonrientes que parecían el lejano Ahmed, el olvidado Mouley Rashid y todos los demás. Logré arrastrarla, a Norma, al cementerio español. Era el aniversario de una muerte, creo que la de mamá.

—Nino —noté el codo de Norma en un costado, mientras trataba de recuperar los rostros de mis padres mirando aquellas lápidas. Norma me susurró—: Hay un hombre por ahí...

Alcé la vista. Parecía no haber nadie en las inmediaciones de la tumba. Pero enseguida volví a sentir la presión del brazo de Norma.

Allí estaba, sí. Era él. Tupo. Tantos años más tarde, con el brazo derecho y la mano inútil replegados sobre el cuerpo. Pero tan irreconocible. Mi hermano. Tan vencido. Parecía un mendigo. Era un mendigo. Tupo.

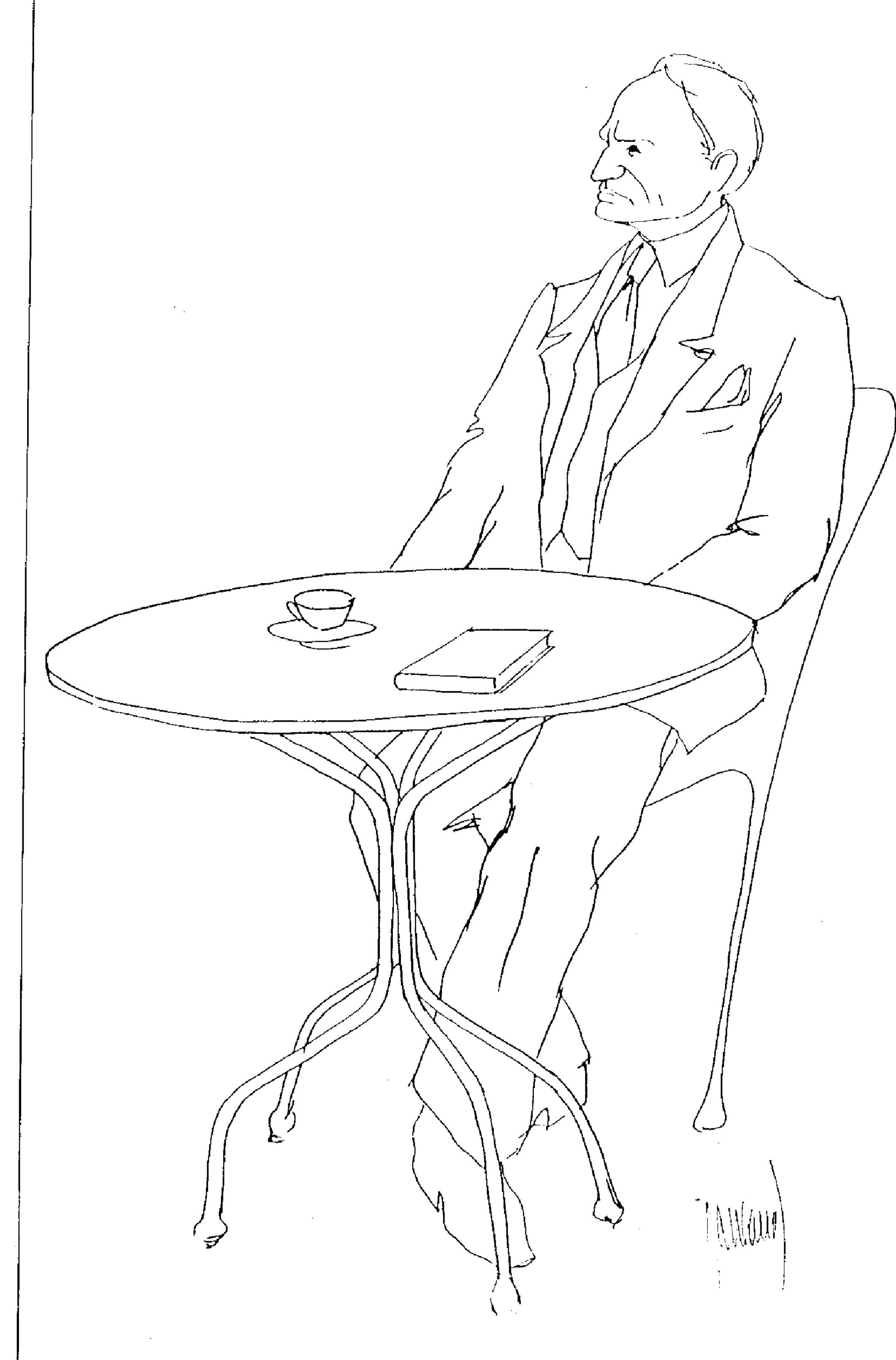
—¡Tupo! —le llamé— ¡Soy Nino! ¡Nino!

Pero fue inútil. Aquel hombre se perdió entre las tumbas y luego le vi correr en dirección a la puerta del cementerio y el bosquecillo de pinos que cubre la ladera. Le dejé marchar. Del monte llegaba el aleteo de una brisa suave, imperceptible, como un mensajero del tiempo. Norma percibió mi desorientación. Vino hacía mí y me tomó la mano.*

Antonio Núñez

** Este cuento obtuvo, en 1990, un premio «Hucha de Plata», instituido por la Confederación Española de Cajas de Ahorros, CECA.*

LECTURAS



César Vallejo.
Dibujo de Gaston
Garraud, 1988

César Vallejo en su *Obra poética* *

La celebración del cincuenta aniversario de la muerte de César Vallejo (1892-1938) ha acarreado un importante incremento en la bibliografía crítica del poeta peruano. Estas aportaciones bibliográficas, si bien no han variado en lo fundamental la lectura que hasta ahora habíamos podido hacer de la obra de Vallejo, sí creo que la han enriquecido con diversos matices que nos la hacen aparecer, de una forma o de otra, distinta. En este sentido, la publicación, bajo los auspicios de la UNESCO y la coordinación de Américo Ferrari, de la edición crítica de la *Obra poética* de César Vallejo a finales de 1988 supone un hito fundamental y de referencia inevitable para cualquier especialista en la obra del peruano. Aún falta reunir en una edición paralela todos los textos en prosa (novela, cuentos, ensayos, etc.) que nos dejó escritos el poeta andino, pero ya supone un paso importante la elaboración de esta edición definitiva (al menos, definitiva para los próximos cincuenta años) de su poesía.

El volumen, de cerca de ochocientas páginas, está estructurado en cinco apartados diferentes, combinando el establecimiento crítico del texto con unas notas enriquecedoras y con el estudio filológico de diversos aspectos de la obra de Vallejo.

A continuación pasaremos revista a cada uno de estos cinco apartados.

* *César Vallejo.* Obra poética *(Edición crítica coordinada por Américo Ferrari). Colección Archivos. Argentina, Brasil, Colombia, España, Italia, Francia, México, Portugal, 1988. Auspiciada por la UNESCO. Todas las citas proceden de esta edición.*



I. Introducción

La *Introducción* al presente volumen se inicia con unas palabras preliminares del poeta José Ángel Valente, uno de los más perseverantes defensores de la poesía vallejiana en nuestro país, que en su «Vallejo a la proximidad» apunta:

> Obra (la de Vallejo) que por su misma naturaleza, se resiste a la fijación y a la lectura o al comentario clausurante y que (¿azar o destino?) nos llega incluso no fijada en su materialidad textual. (P. 16).

Y, efectivamente, esta dificultad para la fijación crítica del texto resulta un obstáculo insoslayable, pues, como de modo esquemático señala Américo Ferrari en su «Nota filológica preliminar» (p. 26), para aquellos poemas para los que contamos con una edición preparada por el autor, carecemos de los textos originales, caso de *Los heraldos negros* y de *Trilce;* y viceversa, cuando contamos con los manuscritos originales, no tenemos una edición definitiva preparada por el autor, caso de los poemas parisinos. Así pues, de los 253 poemas de Vallejo que se conservan, en muy pocos casos se puede tener la doble confirmación del texto editado bajo la supervisión del autor y del texto manuscrito, para fijar críticamente el poema. En este sentido, la presente edición tiene como rasgo destacable el haber recuperado algunos textos mecanografiados, manuscritos o publicados en revistas olvidadas, que son primeras versiones de diversos poemas.

II. El texto

Para el establecimiento crítico del texto, su estudio y edición, se ha dividido la obra poética de César Vallejo en tres grandes apartados: el primer bloque reúne los poemas de *Los heraldos negros* y aquellos poemas juveniles surgidos en torno a este libro; el segundo apartado recoge los poemas de *Trilce;* por último, el tercer capítulo reúne los poemas que César Vallejo escribiera en París hasta su muerte en 1938, separando en un bloque aparte, dentro de este capítulo, el grupo de poemas que iba a integrar *España, aparta de mí este cáliz.* Es decir, frente a otras ediciones de la obra poética de Vallejo, las novedades que añade ésta con respecto al estableci-

miento del texto, más respetuosa con las ediciones realizadas en vida del autor, son las siguientes:

a) recoger una serie de poemas y primeras versiones juveniles, dispersos en revistas, periódicos y colecciones privadas;

b) contrastar las variantes y versiones diversas de un mismo poema que se conservan;

c) presentar como un bloque unitario los poemas escritos en París, desgajando, como capítulo aparte, aquellos que el autor preparaba para reunir en otro volumen: *España, aparta de mí este cáliz*.

Cada uno de estos tres apartados en que se ha dividido la poesía de César Vallejo en esta edición va precedido de un riguroso estudio introductorio y de unas enriquecedoras, puntuales y aclaratorias notas al texto.

1. *Los heraldos negros*

Poemas juveniles. Poemas marginales a *Los heraldos negros*.

En este primer apartado, el establecimiento del texto corre a cargo del profesor José Miguel Oviedo, con la colaboración de Américo Ferrari. Dividido este apartado en tres capítulos, el primero se ocupa del libro *Los heraldos negros*, estableciendo el texto fundamentalmente a partir de la edición limeña de 1918 (aparecida realmente a mediados de 1919), pero teniendo en cuenta también las ediciones posteriores.

Tal como señala el profesor Oviedo en su introducción al texto, *Los heraldos negros* reflejan una tensión interna:

> En general, puede decirse que hay una tensión interna, no resuelta, en el libro: por un lado, la tendencia decorativa y convencional, en la que se traslucen sus lecturas modernistas; y, por otro, lo que Américo Ferrari llama su «acento personal», mucho más despojado y dramático, capaz de sugerir ambiguas realidades sin describirlas. (P. 13).

Pero no sólo el decorativismo modernista está detrás de *Los heraldos negros*, sino también la influencia de los simbolistas franceses, que Vallejo había conocido a través de la *Antología de la poesía francesa moderna*, de Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún.

Dos hechos de muy distinta naturaleza, señalados por el profesor Oviedo, parecen fundamentales a la hora de interpretar los poemas de *Los heraldos negros:*

a) la lectura por parte de Vallejo durante aquellos años de las obras de Kierkegaard y sobre todo de Nietzsche;

b) los amores turbulentos del poeta con Otilia Villanueva.

Si el primer hecho da origen a poemas como «Espergesia», «Los heraldos negros», «Los dados eternos», etc., los amores con Otilia Villanueva y la posterior ruptura con ella influyen, no sólo en los poemas de tema erótico de *Los heraldos negros* sino también en los de *Trilce*.

Por su parte, el establecimiento del texto incluye hasta un total de 17 primeras versiones de *Los heraldos negros*, aparecidas en publicaciones periódicas como *Mundo limeño, La Reforma, La Semana*, etc. o recogidas de poemas autógrafos.

Bajo el epígrafe «Poemas juveniles» se reúnen veinticuatro composiciones vallejianas publicadas entre 1911 y 1917. Un grupo de ellas, las publicadas en *Cultura Infantil*, tienen un carácter meramente didáctico y aleccionador; el resto son «ejercicios líricos cuyos motivos son principalmente el amor o el paisaje» (p. 121). Pero, como señala el profesor Oviedo, «aún en esta fase primaria, en sus imitaciones de los poetas románticos y de sus primeras lecturas modernistas, se presiente la voz del poeta que será más tarde» (p. 121). El valor de estos textos, muchos de ellos no recogidos hasta ahora en ninguna de las ediciones de las *Poesías completas*, radica, precisamente, en la relación, como antecedentes, de los poemas, no sólo de *Los heraldos negros*, sino también de *Trilce*.

Finalmente, bajo el título «Poemas marginales a *Los heraldos negros*», aparecen dos textos, «El dolor de las cinco vocales» y un fragmento de «Fabla de gesta», posteriores al primer poemario de Vallejo, pero anteriores a *Trilce*. Ambos poemas fueron recogidos por Juan Espejo Asturrizaga en su libro *César Vallejo, itinerario del hombre*.

2. *Trilce*

Publicado en octubre de 1922 en Lima, *Trilce* está formado por setenta y siete poemas escritos entre 1919 y el año de publicación del volumen. Una doble experiencia traumática parece inspirar los poemas de *Trilce*, según señala Américo Ferrari en la introducción al texto: por un lado, «en la vida de Vallejo estos años están marcados por dos ausencias: la de la madre y, ya entrado el año



1919, la de Otilia» (p. 61); por otra parte, «la otra experiencia determinante en los años de *Trilce* es la de la cárcel, a raíz de una participación que absurdamente se le achacó a Vallejo, en los disturbios que ocurrieron en Santiago de Chuco el 1 de agosto de 1920» (p. 162).

Estas dos experiencias traumáticas generarán una serie de estilemas, nuevos en su mayor parte, en la escritura vallejiana. A su vez, estos nuevos estilemas se derivarán, para Ferrari, de un movimiento doble con respecto al lenguaje poético: por una parte, en *Trilce* «casi todos los vínculos con el simbolismo y el modernismo quedan deshechos» (p. 163); por otro lado, «el lenguaje de *Trilce* expresa una emoción inédita y el poeta lo crea a medida que lo halla, *como si* nunca hubiera habido escritura» (p. 163).

En cuanto al establecimiento del texto de *Trilce*, el profesor Ferrari se ha basado principalmente en el cotejo de las dos ediciones del libro que se hicieron en vida de Vallejo: la primera en 1922 en Lima y la segunda en 1930 en Madrid. Al cotejo de estas dos ediciones se ha añadido el de siete primeras versiones, publicadas por Espejo Asturrizaga y Pinto Gamboa.

Finalmente, las notas que acompañan al texto están llenas de detalles biográficos fundamentales para interpretar correctamente los muchas veces oscuros poemas de *Trilce*.

3. Los poemas de París

Después de la publicación de *Trilce* en Lima, César Vallejo abandonó Perú el 17 de junio de 1923 con dirección a París, donde llegó el 13 de julio de ese mismo año. Hasta su muerte, acaecida en abril de 1938, escribió más de cien poemas, cuya posterior ordenación y publicación debemos a su viuda, Georgette Vallejo. Dentro de este centenar largo de poemas, la crítica, siguiendo los pasos de la viuda del poeta, ha diferenciado tres grupos básicos:

a) una serie de poemas escritos en prosa, para los que en muchos casos existen versiones en verso, que la viuda agrupó como *Poemas en prosa*, título que contradice el contenido, pues añadió bajo ese epígrafe algunos poemas en verso;

b) una serie de quince poemas, con numeración aparte, que tratan de la guerra civil española y que fueron publicados bajo el título de *España, aparta de mí este cáliz;*

c) un grupo heterogéneo de poemas de diversa temática que fue dado a la prensa por Raúl Porras y Georgette Vallejo en París en 1939 con el título de *Poemas humanos;* en la edición de Moncloa (1968), la viuda desgajaría de este bloque los *Poemas en prosa.*

Si bien este criterio de clasificación de los poemas póstumos vallejianos ha sido el que han seguido la mayor parte de las ediciones de su obra poética, al preparar Juan Larrea su edición de la *Poesía completa* de Vallejo para Barral Editores, distinguió dos libros dentro del conjunto de los *Poemas póstumos: Nómina de huesos*, que fechó entre 1923 y 1935/36, y *Sermón de la barbarie*, fechado entre octubre de 1936 y diciembre de 1937.

Así pues, dejando aparte los poemas de *España, aparta de mí este cáliz*, nos encontramos con tres ordenaciones diferentes de los poemas que Vallejo no reunió en libro: por un lado, la ordenación de la edición parisina de 1939, donde se presentan como un solo bloque con el título de *Poemas humanos;* en segundo lugar, la ordenación que la viuda del poeta hace en la edición de 1968, separando los poemas bajo los dos epígrafes de *Poemas en prosa* y *Poemas humanos;* por último, la ordenación de Juan Larrea en 1978, separando los poemas en dos libros, bajo el título de *Nómina de huesos* y *Sermón de la barbarie*. A este respecto, el profesor Américo Ferrari comenta:

> Es de lamentar, en cambio, que los dos editores se hayan permitido hacer cortes no justificados objetivamente en el continuum de la escritura vallejiana y fabricar libros que el poeta nunca compiló. Lo grave es que estas fabricaciones parecen tener por objetivo sugerir, si no imponer, al lector una lectura orientada por los intereses afectivos o ideológicos de los editores. (p. 285)

Ante este caos en la ordenación poética, Américo Ferrari, al establecer el texto, lleva a cabo una decisión salomónica. Por un lado, separa en capítulo aparte seis poemas (uno de ellos en prosa) publicados en diversas revistas entre 1923 y 1927, es decir, cuando Vallejo se encuentra ya en París. En segundo lugar, agrupa bajo el epígrafe «Poemas póstumos I» un total de noventa y dos poemas, en verso y prosa, escritos entre 1923/24 y 1937 no reunidos nunca en libro por el autor. Para la ordenación de este grueso de poemas se ha seguido el

siguiente criterio: «Hemos preferido pues seguir la opción de Larrea y presentar primero todos los poemas sin fecha y después todos los fechados en 1937» (pág. 287); así, los primeros, poemas sin fecha, forman un grupo de cuarenta y un textos, once de los cuales son poemas en prosa, mientras que los poemas fechados entre el 4 de septiembre de 1937 y el 8 de diciembre de 1937 suman cincuenta y uno. Un tercer epígrafe agrupa, bajo el título de «Poemas póstumos II», aquellos quince textos, inspirados en la guerra civil española, que Vallejo ordenó para publicarlos bajo el título de *España, aparta de mí este cáliz*. Por último, Américo Ferrari reúne, bajo el epígrafe «Apéndice a poemas póstumos II (Batallas de España)», una serie de ocho poemas con temática de la guerra civil:

> Antes de dar al libro su conformación definitiva (...) Vallejo parece haber estado escribiendo un largo poema, o una serie de poemas, que llevaban por título «Batallas de España» (...) Seguramente sobre esta base se desarrolló el poemario hasta quedar constituido en su forma definitiva por los quince poemas que conocemos con el nombre de *España, aparta de mí este cáliz*. (p. 293).

A excepción del poema II de «Batallas de España», todos los demás se incorporaron, con diversas variaciones, a *España, aparta de mí este cáliz*.

III. *Historia del texto*

Bajo el apartado que se abre con el título de *Historia del texto* se reúnen tres ensayos de interpretaciones globalizadoras de la *Obra poética* vallejiana: «Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo» de Rafael Gutiérrez Girardot; «Los destinos de la obra vallejiana y los malentendidos del destino» de Américo Ferrari; y una detallada «Cronología de César Vallejo», elaborada por José Miguel Oviedo.

En «Genésis y recepción de la poesía de César Vallejo», Gutiérrez Girardot realiza un análisis de la obra de Vallejo como una figura integrada dentro del ámbito de la literatura moderna universal, mostrando que el origen de su obra se halla, al igual que el de obras paralelas como las de Kafka, Trakl o Celan, en la raíz misma del nihilismo, que Vallejo, aunque alejado geográficamente del origen de tal filosofía, supo intuir y desarrollar:

> El hermetismo de Vallejo, que a primera vista esconde en parte recónditas «heridas del corazón», da la primera clave para penetrar en lo que, desde otra perspectiva, cabría llamar la «génesis» de la poesía de Vallejo, esto es, lo que causó esa herida, lo que la hizo tan honda que, como en Kafka, Trakl y Celan, se sustrae a la descripción filológica de una génesis, de un devenir (p. 506).

Dos son, fundamentalmente, las intuiciones nihilistas que, según Gutiérrez Girardot, desarrolla Vallejo en su obra:

a) la concepción de la identidad entre vida y muerte, que Vallejo bebió de la tradición del barroco español y del decadentismo (p. 511);
b) la concepción de una temporalidad circular y cambiante que se opone, en Vallejo, a lo Absoluto y a la Verdad (p. 519).

La última parte del ensayo de Gutiérrez Girardot analiza la recepción de la obra vallejiana, desmontando la interpretación indigenista que se ha venido elaborando en torno a la figura y la obra del peruano.

El artículo de Américo Ferrari viene a enlazar con la última parte del ensayo de Gutiérrez Girardot. En este sentido, Ferrari, que comienza reflexionando sobre la posibilidad de una sociología de la literatura y sobre los presupuestos de la Teoría de la Recepción, analiza el eco o recepción de la poesía de Vallejo desde tres ejes:

1.º) un eje histórico que estudia el número de ediciones y el de ejemplares editados, desde las ediciones príncipe hasta las más recientes;
2.º) un eje crítico que analiza la evolución de las diversas interpretaciones a que ha sido sometida la poesía de Vallejo;
3.º) un eje influencial que intenta analizar la influencia que haya podido tener la obra de Vallejo en las generaciones posteriores.

Por último, este capítulo, *Historia del texto*, se cierra, como ya señalamos, con una detallada «Cronología de César Vallejo», a cargo de José Miguel Oviedo, que muestra paralelamente los datos más importantes de la vida y la obra de Vallejo y los acontecimientos más destacados de la política, la cultura y la literatura.

IV. Lecturas del texto

Tres ensayos de carácter global se reúnen bajo este cuarto epígrafe: «La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas póstumos* por Jean Franco; *La hermenéutica*

vallejiana y el hablar materno por Julio Ortega; y *El lenguaje poético de César Vallejo a la luz de los resultados computacionales* por Giovanni Meo Zilio.

El estudio de Jean Franco se desarrolla dentro de los márgenes filológicos más tradicionales. Sin embargo, su minucioso análisis de los principales temas que vertebran la poesía vallejiana resulta de una profundidad y de una clarividencia destacables. Dos temas principales se desarrollan, según Franco, en *Los heraldos negros:* «(...) una serie de exploraciones en que predominan los dos temas interconectados de la muerte de la fe religiosa y el sexo» (p. 577). Por otro lado, su detallado análisis de *Trilce,* le lleva a concluir:

> *Trilce* es una colección de poemas en que la crisis del pensamiento metafísico se registra como tema de todos los poemas, aunque cada poema representa esta crisis como un minidrama diferente. Los temas de que hemos hablado —el hogar, el sexo, la identidad individual, la cárcel— son los teatros (...) en que se desarrolla la lucha cotidiana entre el deseo y la imposibilidad de cualquier trascendencia (p. 591).

En los *Poemas de París,* apunta Jean Franco la desaparición del tema amoroso y la aparición del tema social vindicativo, con perspectivas políticas, así como la continuidad del tema de la muerte, desarrollando en los poemarios anteriores.

Julio Ortega ve, en «La hermenéutica vallejiana y el hablar materno», la *Obra poética* de Vallejo como un campo literario donde el personaje desaprende a hablar para poder expresar nuevas realidades:

> El sujeto que ha aprendido a hablar en la poesía de César Vallejo, debió empezar por perder el uso del habla institucionalizada por los discursos inculcados, y debió asumir el balbuceo, la desarticulación, la onomatopeya y el grafismo trílcicos, pero también tuvo que imponer neologismos, barbarismos y desviaciones ortográficas. Debió, por lo demás, no llamar a las cosas por su nombre, sino por sus particularidades, sus sesgadas referencias, su equivalencia y figuración esquemática (p. 609)

A partir de esta premisa, analiza Ortega la obra de Vallejo a través de varios poemas representativos de cada una de sus etapas poéticas, concluyendo:

> Al final, la obra poética de Vallejo tiene como contenido latente su propio contenido explícito: una peculiar, apasionada, única lectura del universo humano y su sentido desde el lenguaje demandado de un decir más cierto (p. 620).

Sin lugar a dudas, uno de los trabajos más innovadores y reveladores de los recogidos en este volumen es el que aporta Giovanni Meo Zilio en su estudio computacional del lenguaje poético de Vallejo. Dividido en cuatro grandes apartados, Meo Zilio estudia, desde la perspectiva de la estilística cuantitativa:

a) Procedimientos propiamente estilísticos, donde se analizan los adverbios, sustantivos, adjetivos y verbos utilizados por Vallejo en sus poemas;
b) Imágenes dominantes, donde se estudian los once núcleos generadores de imágenes principales en Vallejo;
c) Contenidos noéticos, donde Meo Zilio analiza los resultados de las oposiciones bien/mal, lo divino/lo satánico, muerte/vida, tiempo/espacio y alma/cuerpo;
d) Contenidos afectivos, donde se estudian las oposiciones amor/odio y dolor/placer.

Una serie de calas de análisis cuantitativo que revelan claramente no sólo las preferencias temáticas vallejianas, sino también sus preferencias estilísticas.

V. *Dossier*

Finalmente, se completa este volumen de la *Obra poética* de Vallejo con un *Dossier* dividido en cuatro apartados, donde se recoge diversa información y datos para el lector curioso.

El «glosario» recoge y define diversos términos utilizados por Vallejo en sus poemas y que, por su carácter dialectal o por ser términos de creación del propio poeta, no son del alcance del lector común.

Por su parte, en este *Dossier* se expone una extensa y, al mismo tiempo, selectiva «bibliografía» comentada, que facilita enormemente la labor del investigador.

Por fin, las dos últimas secciones recogen una selección de cartas del *Epistolario general* de César Vallejo y una serie de testimonios y juicios de personajes notables de la cultura, contemporáneos de Vallejo, sobre su vida y su obra.

Tras este repaso de la *Obra poética* de Vallejo que hemos realizado a lo largo de estas páginas, debemos concluir enlazando con lo que al principio de ellas señalábamos: la presente edición crítica de la *Obra poética* de César Vallejo patrocinada por la UNESCO es un texto de referencia inevitable para cualquier investigador de la obra del peruano. Se trata de una cuidada y muy completa edición que nos devuelve íntegro el placer de leer una

poesía de tanta calidad y profundidad como la del vate hispanoamericano; una edición que será definitiva, al menos en los próximos decenios.

Juan José Lanz

Laín Entralgo, hacia la recta final*

Nos encontramos ante dos libros en los que se exponen algunos aspectos de la biografía de un español —de «un viejo español en activo», como él mismo se define— que, afortunadamente para sus contemporáneos, no está pasando en silencio por el mundo. Cierto es, como no puede por menos de lamentar él mismo al hablar, por ejemplo, de su *Historia clínica* (1950), que el eco despertado por su laborioso afán no siempre ha sido excesivo. Pero la mera presencia de estos dos libros en el duro panorama editorial de estos tiempos es buena prueba de que este español ha tenido y tiene algo que decir.

* *Pedro Laín Entralgo:* Hacia la recta final. Revisión de una vida intelectual. *Círculo de Lectores, Barcelona, 1990. Agustín Albarracín:* Retrato de Pedro Laín Entralgo, *Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.*

Una biografía breve pero detallada y redactada con la amistad y el respeto que caracterizan a ese «*alter ego* intelectual», como Laín le llama en su *Revisión*, que es Agustín Albarracín; biografía que se quiere, reconociendo lo audaz del empeño, retrato. Y una autobiografía intelectual que viene a sumarse a aquella otra, que lleva el significativo título de *Descargo de conciencia* (1976). Eso es lo que se ofrece a nuestra consideración: dos testimonios, lo diré una vez más, de una vida fértil, recogidos por una editorial que tiene por destinatario principal, casi exclusivo, al que suele llamarse eufemísticamente, «público en general». A mi modo de ver, esto es algo que debe subrayarse. Pues testimonios de esta índole, documentos que hablan de un esfuerzo mantenido en favor del conocimiento, de la verdad, de la mejora de uno mismo y, en la medida de lo posible, del mundo circundante, ganan su máximo valor al contacto con aquellos que, por razones diversas, se hallan excluidos de tareas como las que a sí mismo se ha impuesto Pedro Laín a lo largo de su vida, de esa vida intelectual que se revisa en su libro. La redacción de una biografía —no digamos nada en el caso de un texto autobiográfico— no parece justificada si no suministra, además de explicación, ejemplo. Y como ejemplo hay que tomar, en primer lugar, el designio que, a sus más de ochenta años, ha movido a Pedro Laín a esta revisión.

El primer capítulo da cuenta, precisamente, de los móviles del autor: si recuerda, y si acompaña de revisión esa memoria, es por considerarlo un deber de la vejez, la edad en la que, sin maquillaje lingüístico alguno, se instala de buen grado. Y para cumplir con esto que siente como mandato ético, él se entrega en primer lugar a una reflexión sobre esos deberes que, a su juicio, le corresponden por el mero hecho de haber alcanzado su edad, matizados luego, en su caso, por lo que ha sido su vida hasta alcanzarla. Fiel a su tarea de investigador de la condición humana, Laín no desaprovecha la ocasión que se le presenta para exponer una serie de preceptos —así los llama— que debe seguir el viejo para serlo noblemente: «Aceptación gozosa y —si es posible— apropiación sincera de las novedades surgidas después de la propia madurez, cuando parezcan ser realmente fecundas (...); aceptación resignada de las novedades que uno ya no puede encajar en su propia vida (...); aceptación melancólica de las novedades que parecen útiles, o que efecti-

vamente lo son, pero de las cuales uno —por su edad, por su formación, por su modo de ser— ya no es capaz de adueñarse (...); animoso empleo de las fuerzas restantes en la ejecución, a la altura del tiempo en que se existe, de algo que en la juventud se quiso hacer y no se hizo». Es lástima que no exista —yo al menos no la conozco— una tabla semejante para las otras edades. Aunque tal vez no es eso lo que propiamente quiero decir; tal vez lo que me llama la atención, por ser probablemente un signo de los tiempos, es el hecho de que la vejez tenga que justificarse. «Envejecer: ¿te lo puedes permitir?». Así rezaba —o blasfemaba— hace poco un anuncio de cosméticos impúdicamente exhibido en las marquesinas de los autobuses de Madrid. Afortundamente, el lector de esta autobiografía intelectual de Laín descubre pronto que no es un propósito exculpatorio el que le mueve, sino el rigor ético que se observa en toda su obra, incluso en la parte de aquélla nacida en los duros años de la posguerra. Y, junto a este rigor, la resuelta voluntad de vivir hacia el futuro, y no con el rostro y el ánimo mirando hacia el pasado. De sus mandamientos para el anciano, el cuarto parece tener absoluta prioridad. Y, del mismo modo que enunció unos preceptos, para dar razón de esta preferencia plantea los siguientes argumentos. Es el primero su irreductible deseo de seguir, como antes dije, en activo: «El recuerdo —enseñó Ortega— es la carrerilla que el hombre toma para dar un brinco enérgico sobre el futuro. El recuerdo de lo que uno hizo y, por tanto, la revisión aquiescente o denegatoria de eso que uno hizo, es condición necesaria para que la ineludible osadía de lanzarse hacia el futuro no sea un salto en el vacío». Con esa convicción abordó Laín la revisión de su obra de investigación a las puertas de un proyecto que exigiría de él una exigente puesta al día, cual es la elaboración de una teoría actual sobre el cuerpo humano, empeño realizado en 1989 y que abriría la puerta a un proyecto aún más exigente, en el que ahora trabaja: el análisis del actual concepto de estructura y su aplicación a la complejísima realidad del hombre.

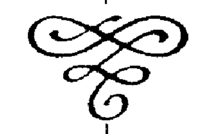
El segundo de sus argumentos es de otra índole: «Quien por una razón o por otra no se revisa a sí mismo, no somete a juicio el recuerdo de sí mismo, no pierde, desde luego, su libertad, pero no puede ejercitarla con soltura (...). La leal revisión de nuestros actos nos hace ganar libertad». Pero no es esto, con ser mucho, lo único que gana quien asume el mandato, venido del propio interior, de recordar revisando; pues al llegar a ser «íntimamente libre e históricamente actual», el intelectual que de este modo procede puede eludir el triste riesgo de ser «socialmente inútil». En virtud de esta triple consideración es ejemplar, a mi entender, el designio lainiano de proceder a esta revisión. Pero el interés del libro no se circunscribe tan sólo a su pórtico. Abandonando por un momento lo que en su contenido rememorativo pueda haber de ejemplar, limitándonos a consideraciones de carácter que podríamos llamar «informativo», el libro de Laín ofrece una valiosa información a aquellos que, interesados actual o potencialmente por su obra, no han tenido ocasión —generalmente por razones de edad— de acceder a ella, estando agotadas las ediciones de algunos de sus textos. La noticia de la existencia de estas obras, así como la resumida exposición de sus contenidos a que el propio autor procede, pueden al menos orientar hacia las bibliotecas a quienes se sientan interesados por los temas a que van dedicadas. *Hacia la recta final* ofrece pues, en primer lugar, la posibilidad de conocer la existencia y el contenido temático de los libros que han ido jalonando la existencia de Pedro Laín, pero, además, en algunos casos, ofrece la posibilidad de contemplar el nada habitual espectáculo, espectáculo que sólo respeto merece, de un pensador enfrentándose con su pasado intelectual, con su obra. Pues, aunque hay capítulos en los cuales la revisión apenas pasa de ser exposición descriptiva, testimoniando con ello el presente acuerdo de su autor consigo mismo a lo largo de los años, en otros la crítica se ejerce de forma expresa. Así, en los dedicados a *Medicina e Historia, La obra de Freud,* las obras dedicadas a la reflexión sobre la cultura española publicadas entre 1943 y 1946 —*Menéndez Pelayo, La generación del Noventa y Ocho*—, sus cuatro *Clásicos de la medicina —Bichat, Bernard, Harvey, Laennec—, La historia clínica, La curación por la palabra en la antigüedad clásica, Teoría y realidad del otro, La relación médico-enfermo* y *Antropología médica.* Todos estos capítulos incluyen un último epígrafe: «revisión» —en el caso de la *Antropología,* «lo que quise hacer»—, que responde a la declarada intención de su autor de no limitarse a la autocomplaciente contemplación de lo ya hecho. Pero es que el libro entero se cierra con una especie de revisión general, tanto retrospectiva como prospectiva, de

acuerdo con la cita de Ortega esgrimida al comienzo por Laín. Y esa revisión —agradecida y generosa— tiene por objeto la influencia ejercida sobre el autor por aquellos a quienes, con título significativo, denomina «Maestros», así como la que el propio Pedro Laín —incitación lo llamaría él— ha hecho sentir sobre aquellos a quienes, gallarda y —lo diré de nuevo— generosamente, presenta como parte de su futuro: del «futuro de un viejo español en activo». Un futuro del que, como ya quedó explícitamente formulado en las primeras páginas, forma parte importantísima su irreductible empeño investigador.

Igualmente abierto queda el riguroso *Retrato* ejecutado con maestría por Agustín Albarracín. En él puede encontrar el lector mucho de lo que el hombre Pedro Laín ha ido siendo a lo largo de su vida, buena parte de la cual ha discurrido, en el campo profesional y no sólo en él, junto al ocasional biógrafo. Retrato que muestra la imagen perceptible, comprensible incluso en gran medida, del así retratado; pero que no ignora que «corresponde al misterio» la faena de retratar al auténtico y pleno Pedro Laín. La honestidad y respeto que destila esta frase ponen de manifiesto hasta qué punto se encuentra el lector en buenas manos en su afán de conocer mejor a un hombre que no nos es presentado desde una perspectiva hagiográfica, sino como el titular de una vida meritoria y limitada; como la de todos, aunque en la de Pedro Laín el mérito prevalezca sobre la limitación. Una vida en la que —en palabras de Albarracín— «se mezclan la laboriosidad ininterrumpida, la cordialidad invariable, el culto a las relaciones interpersonales, la incapacidad de pronunciar un «no» cuando algo se le pide, el amor a España, con la desidia epistolar, con la desordenada acumulación de libros y de papeles, con su imposible capacidad de simultanear actividades intelectuales dispares».

Para los amigos de la imagen gráfica, el libro de Albarracín añade a lo ya dicho el interés de contar con una enorme cantidad de fotografías de calidad, y, en general, cuidadosamente seleccionadas. Retratos que poco o nada serían sin el retrato de palabras realizado por el amigo, discípulo y compañero. También *Hacia la recta final* presenta un magnífico aspecto, muy de agradecer; en todo caso, se trata —a mi entender— del envoltorio que exigía un regalo intelectual como el que ambas obras, juntas o por separado, constituyen para cualquier lector ambicioso de comprender la presente historia intelectual de España. Ambos libros nos enseñan, principalmente, cómo se vive al servicio del saber, de la búsqueda de la claridad y de la verdad misma; cómo se llega a ser lo que se es, cuando eso que se es es algo tan serio y tan humilde a la vez como lo que expresa la fórmula «un español en activo»; un español que, como los destinatarios de la dedicatoria de su último libro sobre el cuerpo humano, «trabaja y trabaja, a pesar de todo».

Luis Montiel



Felisberto Hernández: despistando al lector o la celebración de la textualidad

Marco de lectura

La experiencia de lectura de la textualidad felisbertiana se enmarca en las escrituras marginales. El texto «La casa de Irene» pertenece al *Libro sin tapas* de 1929. Su escritura es sumamente novedosa, si se tiene como referente que en el momento de recepción de la obra predomina la estética naturalista.

El recorrido de la lectura está en la diada lector-texto. «Despistando al lector» en el sentido de caracterizar la participación del lector. ¿Cómo el texto apela al lector? «Celebración de la textualidad», puesto que el eje de la escritura felisbertiana es la escenificación del acto de escribir, su metáfora y transgresión.

En una especie de ejercicio de lectura he dispuesto dos correlatos: en primer lugar leeré «La casa de Irene», con la conceptualización de lo fantástico de Todorov, específicamente en lo que señala respecto a la participación del lector, pero realizado de modo práctico en el texto de análisis reconstruyendo la descodificación del lector. Se podría considerar también una paráfrasis del «lector modelo» de Eco, de cómo cada texto supone un tipo de lector.

En una segunda lectura, anticipando un prejuicio, la textualidad felisbertiana tiene como característica la transgresión. Por ello en este parágrafo he recurrido a Ana María Barrenechea, que realiza una lectura crítica de lo fantástico, resituándolo en textos contemporáneos más complejos. A su vez la situación del lector cambia, por un papel más protagónico, como reconstructor de zonas oscuras, espacios huecos, que deja el texto como señas. El efecto de esta lectura es que el lector se hace cómplice de la textualidad (al modo de lectura de Wolfgang Iser).

Primera lectura

Referentes teóricos

La puerta de entrada que utilizaremos para adentrarnos en «La casa de Irene» será caracterizarlo como un texto de «enunciado performativo», como lo define Segre: «Se llama enunciado performativo un enunciado que impone (o propone) un cierto comportamiento (de interpretación en nuestro caso)» [1].

Ello supone más bien que entraremos con un prejuicio de lectura, el cual está condicionado por la información que tenemos de la obra de Felisberto Hernández, la cual se considera colindante con el género de la Literatura Fantástica.

De tal modo que como lectores, debemos recurrir a actualizar nuestra «enciclopedia», desde este marco de referencia para la lectura.

También es importante tener presente, acotar, que en la conceptualización de lo fantástico realizada por Todorov[2]. Se sistematiza la participación del lector, con to-

[1] *Segre, Cesare.* Principios de análisis del texto. *Editorial Crítica, Barcelona, 1985, pág. 47.*

[2] *Todorov, Tzvetan,* Introducción a la literatura fantástica. *Siglo Editores, México, 1976.*

da una codificación, acerca del modo como debe ser leído el relato de tipo fantástico: «A diferencia de muchos otros géneros, lo fantástico contiene numerosas indicaciones relativas al papel que habrá de desempeñar el lector (lo cual no significa que todo texto no haga lo mismo). Vimos que, en términos generales, esta propiedad depende del proceso de enunciación tal como está presentado dentro del texto»[3].

Por lo tanto, en la primera lectura que realizaremos, propondremos una descodificación práctica de la participación del lector, más que entrar a definir el papel y modalidad de lectura que se asigna al lector, en la teorización del género fantástico.

Recorrido textual

Partimos de la presuposición de que el relato fantástico postula desde el texto un «lector implícito» y veremos el comportamiento de éste en el recorrido textual de *La casa de Irene*[4].

Brevemente, podemos decir que, el texto *La casa de Irene*, está dividido en siete fragmentos, que seguiremos en nuestro recorrido, pero aplicando directamente (el argumento lo damos por conocido) y haremos referencia a las citas necesarias, sólo para la reconstrucción de la descodificación que hace el lector.

Entremos: «Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene. Cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio. Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco» (p. 39).

El elemento detonador de lo fantástico, nos aparece desde el comienzo del texto: la tematización del misterio. De acuerdo a la codificación de lo fantástico, el lector se encuentra con un narrador representado, lo que favorece la identificación del lector con lo narrado. ¿Qué pasa con la «vacilación»? Siguiendo a Todorov, ésta no se plantea como un factor de duda (estamos ante un hecho real o irreal). En el texto *La casa de Irene* se plantea de entrada, asistimos desde un comienzo junto al narrador al descubrimiento del «misterio blanco».

El origen del «misterio blanco», el narrador lo intuye en la relación de Irene con los objetos. «Cuando toma en sus manos un objeto, lo hace con una espontaneidad tal, que parece que los objetos se entendieran con ella, que ella se entendiera con nosotros, pero nosotros no nos podríamos entender directamente con los objetos» (p. 40).

En el primer fragmento se nos han entregado estas dos claves: la relación de Irene con el «misterio blanco» y los objetos.

En los fragmentos segundo y tercero, se tematiza la relación de Irene con los objetos, en especial con el piano y las sillas; todo este mundo va generando la sorpresa y curiosidad del narrador: «Todas las composiciones que yo tocaba me parecían nuevas: tenían un colorido, una emoción y hasta un ritmo distinto. En ese momento me daba cuenta que a todo esto contribuían Irene, todas las cosas de su casa...» (p. 40).

Inconscientemente van entrando en un juego de enamorados. ¿Qué descubre el lector? Se encuentra con un tema de los que Todorov llama «los temas del yo». «El principio que hemos descubierto puede designarse como el cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu. Este principio engendra diversos temas fundamentales: una causalidad particular, el pan-determinismo, la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto y, por fin, la transformación del tiempo y el espacio»[5]. En nuestro caso estamos ante la presencia de la ruptura del límite entre sujeto y objeto, en el cual la literatura fantástica pone en tela de juicio la separación que hace el lenguaje racional.

El cuarto fragmento, es clave. La secuencia anterior la podríamos caracterizar como la configuración del misterio: encuentro, emoción, dejarse invadir. Ahora se produce un quiebre: «Hoy encontré a Irene en el mismo lugar de su jardín. Pero esta vez me esperaba. Apenas se levantó de la silla, casi suelto la risa. La silla en que estaba sentada la vi absolutamente distinta a la de ayer. Me pareció de lo más ridícula y servil» (p. 41). Luego se introduce la palabra reflexión y se produce una situación en que Irene se justifica y también los actos de los objetos y éstos desarrollan una relación contradictoria y absurda con el narrador.

[3] *Todorov, Tzvetan,* Op. cit., *pág. 188.*

[4] *Hernández, Felisberto,* Obras completas, *(Vol. I), Siglo XXI Editores, México, 1983.*

[5] *Todorov, Tzvetan,* Op. cit., *pág. 140.*

En cuanto al quinto fragmento, si hasta el quiebre anterior todo iba por la vía sugestiva (reflejado en el uso del lenguaje subjetivo, el anuncio del quiebre es la palabra reflexión), se rompe el dejarse invadir en forma espontánea, y ahora se pasa a la acción —el narrador toma sus manos, la besa, y todo esto con connotaciones que bordean lo grotesco y el absurdo. La expresión *pensar* es reiterativa. «No me explico cómo cambié tan pronto e inesperadamente yo mismo, cómo se me ocurrió la idea de las manos y la realicé, cómo en vez de seguir recibiendo la impresión de todas las cosas, yo realicé una impresión para que la recibieran los demás» (p. 43). Lo transcurrido en este fragmento también podríamos asociarlo con una escena chaplinesca entre la caricatura y el absurdo.

El lector ha seguido los mismos pasos del narrador, se mueve entre el asombro y desencanto de la alteración del «misterio blanco».

En el sexto fragmento, la lectura se encuentra en un instante crucial: la percepción de lo fantástico parece decaer. Cuando nos estábamos instalando en el desasombro, se introduce la recuperación de la ambigüedad, a través del tiempo de la narración. Todos los fragmentos anteriores son iniciados con «Hoy», ahora se fija en un momento intemporal, «Anoche», el narrador intenta obsesivamente reconstruir los sucesos, la imagen real de Irene, y trata de imaginarla en la distancia. No sabemos si lo vivido es real o producto de un sueño. Quedamos desconcertados. «Esta mañana me acordé en un pasaje del sueño, ella no vivía sola, sino que tenía una inmensa cantidad de parientes» (p. 43).

En el fragmento séptimo, salimos definitivamente del texto:

> Hace muchos días que no escribo. Con Irene me fue bien. Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco. (p. 43-44).

El lector sigue desconcertado, cae en el juego del narrador y entra en la explicación. ¿Qué ha pasado? También obsesivamente recurrimos a la «enciclopedia», para la búsqueda de una explicación. Se altera la irreversibilidad del tiempo de lectura de lo fantástico y la maquinaria explicativa (más bien interpretativa) se activa.

Desde la perspectiva de Todorov, encontramos que en el texto se ha producido una transgresión a partir de la expectación inicial, al pasar a la explicación del «misterio blanco». La expectación se concentra en los tres primeros fragmentos y el quiebre se inicia en el cuarto y quinto, en tanto que en el sexto con la alteración temporal y onírica se torna ambiguo, pero en el séptimo se concentra la explicación. Hemos transitado según Todorov de lo fantástico a lo «extraño», es el narrador quien nos entrega la explicación, transgrediendo su propia escritura.

Recapitulemos brevemente (desde la perspectiva de Todorov). *La casa de Irene* es un texto complejo y contradictorio (como veremos más adelante). En esta primera lectura, encontramos que en el texto se dan elementos del género fantástico, pero a su vez son transgredidos. Desde el acto escritural, el lector es sólo cómplice de este proceso (éstos están contenidos en el mismo texto) y son realizados por el propio narrador, es decir, el lector y el narrador padecen el mismo asombro por el «misterio blanco», pero luego es el narrador quien rompe la frontera de lo fantástico (al explicarse el «misterio blanco»), trasladándose a lo «extraño».

La transgresión es más extensa porque se aleja el texto de la perspectiva de Todorov, al limitar con lo alegórico. Creemos que en *La casa de Irene,* se pueden establecer dos niveles de lectura, el ya realizado y un segundo que apunta a lo alegórico, sobre el cual avanzaremos.

Segunda lectura

Referentes teóricos

A partir de la primera lectura, y desde nuestras presuposiciones, creemos que la utilización de Todorov como referente teórico se hace insuficiente para la interpretación de la obra de Felisberto Hernández, en especial *La casa de Irene*, y será necesario recurrir a la lectura crítica de Todorov, que realiza Ana María Barrenechea, que se acomoda más para esta segunda lectura.

Las transgresiones que propone el texto *La casa de Irene,* requieren de una segunda lectura y en este sentido Todorov nos da el puente para cruzar: «Tal motivo por el cual la primera y segunda lectura de un cuento fantástico provocan impresiones muy diferentes (mucho más que en otros relatos), en realidad, en la segunda lectura, la identificación ya no es posible, la lectura se convierte inevitablemente en metalectura: el lector va se-

ñalando los procedimientos de lo fantástico en lugar de dejarse envolver por sus encantos»[6].

Aunque aparencialmente resulte contradictorio, lo que hicimos fue reconstruir el proceso de descodificación de los elementos de lo fantástico en *La casa de Irene*. A partir de ahora creemos que ubicamos al lector en una lectura crítica, por lo cual estamos en el terreno de la metalectura.

La propuesta de la metalectura se ve favorecida por los avances que ha elaborado Ana María Barrenechea en relación a lo fantástico; resituando la teoría de lo fantástico en los textos contemporáneos, el problema se torna más complejo, en especial en autores difíciles de encasillar como es el caso de Felisberto Hernández.

De los aspectos que Ana María Barrenechea cuestiona de Todorov y reformula nos interesa destacar el que concierne a los límites de lo fantástico con la alegoría: «A las primeras oposiciones propuestas por Todorov: Literatura Fantástica/ Poesía y Literatura Fantástica/ Alegoría, les encontramos el inconveniente de que no parecen categorías exclusivas sino cruzadas»[7].

En oposición a ésta que fundamentalmente está reñida con los criterios de época se postula: «Por eso nos parece más apropiada una metodología que establezca oposiciones de rasgos nítidos, pero que permita cruzarlos: Literatura representativa/no representativa, Literatura de significado sólo literal/ de significado también trópico»[8].

En el caso del texto en estudio se nos acomoda la segunda pareja, «Literatura de significado sólo literal/ de significado también trópico», específicamente esta última. *La casa de Irene* se mueve en un doble plano, en el literal y también resaltando sobre todo su función alegórica, orientada hacia la simbólico. Sin embargo, como veremos, es un texto huidizo de clasificación.

Recorrido textual

El recorrido de la lectura lo podríamos realizar desde la siguiente imagen: de la desconstrucción del «misterio blanco» (primera lectura) a la reconstrucción. La comenzaremos jugando al revés, de atrás hacia delante.

Hace muchos *días que no escribo*. Con Irene me fue muy bien. Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo *el misterio blanco*.

Estas dos señas (cursiva nuestra), nos producen como lectores, un cierto desconcierto que es necesario «desambiguar», y asociarlas a otras señas del texto. Nuestra presuposición es que el texto se desarrolla en un doble plano.

En el discurso literal se describe lo que hemos señalado en la primera lectura. Es el descubrimiento que hace el narrador del «misterio blanco», a través de Irene y su relación con los objetos. En tanto que en el segundo plano, en el discurso figurativo se describe simbólicamente el proceso de la escritura.

Volvamos sobre otros momentos del texto, para describir esta interpretación. En el fragmento sexto, cuando el narrador intenta reconstruir los sucesos después de haber tomado las manos de Irene, entrega otra clave. «Hubiera querido volver a ver cómo eran mis manos tomando las de ella. Al querer imaginarme las de ella, su blancura no era igual, era de blanco exagerado e incluso como el papel» (p. 43).

¿Papel blanco?, papel de escribir, página en blanco. Nos parece que el fragmento sexto es muy ambiguo. Por las descripciones que hace el narrador, lo podríamos interpretar como aludiendo al proceso de la escritura, porque el narrador insiste en recordar, en querer atrapar una imagen, para darle forma. Siente una especie de vértigo por el blanco del papel. La realidad se torna compleja al mezclarse con lo onírico.

En el fragmento quinto creemos encontrar otra seña. Después que se va de la casa de Irene comenta: «No me explico cómo cambié tan pronto inesperadamente yo mismo, cómo se me ocurrió la idea de las manos y la realicé, cómo en vez de seguir recibiendo la impresión de todas las cosas, yo realicé una impresión como para que la recibieran los demás» (p. 43).

Descompongamos este doble acto. Antes recibía «la impresión de todas las cosas». ¿Corresponderá al momento previo de la escritura, cuando tiene abiertos todos los sentidos, y las cosas son percibidas sin intento de explicárselas? Por el contrario, después realiza «una impresión como para que la recibieran los demás». Esta impresión, al ser traspasada al lenguaje, al ser atrapada

[6] *Todorov, Tzvetan*, Op. cit., *pág. 109.*

[7] *Barrenechea, Ana María.* Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica. *Revista Iberoamericana, n.° 80, pág. 393.*

[8] *Barrenechea, Ana María.* Op. cit., *pág. 393.*

en la escritura, ¿altera acaso el «misterio blanco» o es acaso el cambio de lenguajes? Debemos seguir recorriendo el texto para «desambigüedar» esta zona oscura.

En los fragmentos dos y tres, se nos reitera la idea de espontaneidad, predomina una atmósfera en que todo asombra, lo envuelve lo sugestivo. Será el símbolo, la metáfora de la enunciación, de la génesis de la escritura.

Ahora trataremos de armar este rompecabezas a partir de los datos recogidos, con el comienzo del texto: «Cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio. Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco. Este se diferenciaba del otro en que el otro tentaba a destruirlo y éste no tentaba a nada: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más» (p. 39).

En el recorrido realizado, hemos trabajado sobre la base de presuposiciones y se observará que todo queda entre signos de interrogación. Las huellas, zonas oscuras del texto, que hemos conectado, nos permiten suponer que se está describiendo en el texto el proceso de la escritura. Este texto es de carácter autorreflexivo, pero el narrador sigue jugando con nosotros, no podemos acceder a la interpretación total del sentido de la escritura.

La última cita, más que abrir el texto (paradójico), parece encerrarnos en la oscuridad. ¿Qué pasa con la oposición del «misterio negro» y el «misterio blanco»? Para entrar a descifrarla debemos acercarnos a lo simbólico.

Un buen camino para acceder a lo simbólico es partir de intuiciones (cuidándonos de los prejuicios racionales). Creemos que en el «misterio negro» se simboliza lo desconocido (como en un cuadro una gran mancha) y el «misterio blanco» es el intento por revelarlo por el camino de la escritura.

Al recurrir a lecturas paralelas para descifrar esta situación, nos hemos encontrado con una cita que nos puede servir de guía: «Con qué fuerza André Breton no ha fustigado, en el siglo de las ciencias exactas y naturales, la intratable manía que consiste en reducir lo desconocido a conocido, clasificable, (y que) embota a los cerebros»[9]. En el texto *La casa de Irene* se simboliza esta contradicción, lo desconocido y el intento por atraparlo.

Ya que estamos hablando de símbolos, hemos consultado las expresiones *blanco* y *negro* en el *Diccionario de los símbolos:*

Blanco: El blanco actúa sobre nuestra alma como silencio... este silencio no está muerto, rebosa de posibilidades vivas... Es una nada llena de alegría juvenil o, por decirlo mejor, una nada ante todo nacimiento, antes de todo comienzo. Así resonó tal vez la tierra, blanca y fría, en los días de la época glaciar... El mismo sentido lo conserva la lengua castellana en la expresión "estar en blanco" que puede usarse para designar el libro o la página no escritos.

Negro: En extremo orienta la dualidad de lo negro y blanco es, de modo general, la de sombra y luz, día y noche, conocimiento ignorancia, yin y yan, tierra y cielo... Desde el punto de vista psicológico, en los sueños diurnos o nocturnos, como también en las percepciones sensibles de estado de vela, el negro se considera como la ausencia de todo color, de toda luz. El negro absorbe la luz, no la devuelve. Evoca, ante todo, el caos, la nada, el cielo nocturno, las tinieblas, terrenos de la noche, el mal, la angustia, la tristeza, lo inconsciente y la muerte[10].

En el texto *La casa de Irene,* creemos que está contenida la bipolaridad de lo blanco y de lo negro, con las connotaciones arriba señaladas, registrando la tensión de la escritura, en ese ir y venir de lo desconocido a lo conocido, pero con una dinámica que se rehace a cada momento. Por ello se recurre al lenguaje simbólico: «La expresión simbólica traduce ese esfuerzo del hombre para descifrar y dominar un destino que se le escapa a través de las oscuridades que lo envuelven»[11].

El texto *La casa de Irene,* mantiene su cifra en el desciframiento de la luz u oscuridad que aportan las diferentes lecturas.

Despistando al lector (síntesis)

El texto *La casa de Irene,* como hemos visto, es un excelente estímulo para ejercitar lecturas, pero ello radica en que el juego se genera a partir del propio texto, por lo cual se requiere de un lector atento.

Creemos que el texto tiene una doble mecánica, la constante transgresión e ir estableciendo puntos de ruptura, huecos que el lector debe recomponer en el proceso de lectura, pero encontrándose ante la paradoja de que el texto no le permite encasillarlo.

[9] *Chevalier, Jean-Gheerbrant, Alain.* Diccionario de los símbolos. *Editorial Herder, Barcelona, 1986, pág. 37.*

[10] *Chevalier, Jean-Gheerbrant, Alain.* Op. cit., *págs. 191-2.*

En *La Casa de Irene,* el lector se va haciendo cómplice de su propio juego, hasta comprometerle en el proceso mismo de la escritura: celebración de la textualidad.

La otra constante es la fisura con el género, con la escritura y con la realidad. La ruptura se da con el género: en relación al lector; nos parece que la modalidad de participación en el género fantástico del lector es condicionada. En el caso del texto que analizamos, por el contrario, se requiere un lector lúdico, que participe activamente, que esté realizando constantes relecturas. Apela al lector sobre los mecanismos de la escritura (le cuenta cómo lo está haciendo), le oculta los referentes, obligándolo a trabajar con elementos de la desconstrucción, para dar cuenta de su lectura, lo cual lo sitúa como un lector de la literatura de la «modernidad».

Con respecto a la escritura, la tematiza en su autoflexividad, tornándose en un eje de su escritura. En otras palabras, realiza una escenificación del acto de escribir, cuestiona sus soportes, la enfrenta a sus límites, a la contradicción del acto de escribir en su movimiento por dar forma a lo desconocido, apuntando a la distancia entre las palabras y la significación, es decir, a la escritura y la vivencia. La escritura es un tema de recurrente intertextualidad; la encontramos en *La Envenenada, Elsa, Filosofía de gángster.*

Por último, la fisura con la realidad, se cuestionan las certidumbres intelectuales, la incapacidad de la racionalidad, de dar cuenta de aspectos inexplicables de nuestro mundo. Expresado en el lenguaje simbólico con la tematización del «misterio», metáfora de múltiples sentidos —en los objetos, en la dificultad de la escritura, obsesiones que recorren los primeros textos felisbertianos *(Libro sin tapas,* 1929).

Alberto Madrid

Vida de héroe*

Fiel al esquema tradicional de una biografía, la de Richard Wagner empieza por su fecha de nacimiento y desarrolla para el lector mil pormenores de una existencia tumultuosa y atormentada hasta la edad de cincuenta y un años en que el relato se interrumpe bruscamente, no por la muerte del autor, que es al mismo tiempo el protagonista, sino por motivos redaccionales y, podríamos decir, sentimentales. En efecto, a partir de 1862, Richard Wagner se convierte en un hombre feliz, tanto gracias al amor de Cósima, en parte todavía secreto, como a causa de la seguridad material por fin alcanzada gracias al mecenazgo del rey Luis II de Baviera.

Richard Wagner empezó a dictar el relato de su vida a Cósima el 17 de julio de 1865, y este trabajo se extendió a lo largo de unos diez años, sufriendo varias y largas interrupciones por diversas circunstancias. Sin embargo, la unidad de tono es tan notable que *Mi vida* parece haber sido compuesta de un tirón. Su extensión, unas seiscientas cincuenta páginas en la edición Turner, rebasa lo esperado por el rey Luis II quien le había pedido «una descripción detallada de su andadura espiritual y también de su vida anterior».

Esta autobiografía está dividida en cuatro partes muy desiguales y desprovistas de títulos. La primera abarca los primeros veintinueve años de incertidumbres y decepcionados sueños de Richard Wagner. La segunda parte

* *Richard Wagner,* Mi vida, *Turner, 1989, Colección Turner música, traducido del alemán por Angel Fernando Mayo Antoñanzas, 779 páginas. Aquí tomamos prestado el título de un poema sinfónico de otro Richard Strauss, pese a que el padre de éste, el trompa Franz Strauss (1822-1905), se haya dado a conocer al propio Wagner como enemigo suyo (véase p. 676).*

empieza en 1842, cuando Wagner regresa a Dresde para instalarse en el puesto de maestro de capilla del rey de Sajonia. La tercera, a los escasos tres años que separaron la amnistía de Wagner de su llegada bajo la protección del rey de Baviera.

La enigmática voluntad de los astros hizo nacer a Richard Wagner el primer día del signo de Géminis del año 1813, lo cual anunciaba un carácter inestable, irritable, muy nervioso, psiquicamente frágil, y una existencia llena de éxitos y fracasos, viajes y relaciones con los demás. La gran calidad de Wagner, así como lo preveía su signo del Zodíaco, fue la capacidad de asimilación que ejerció tanto sobre la Historia Antigua y la Mitología Germánica como sobre la música de sus maestros Mozart, Beethoven y Weber. Vamos a repasar ahora los momentos más destacados de esta existencia en que sólo el heroísmo de Richard Wagner pudo vencer al fin las innumerables adversidades que su destino le tenía reservadas.

La juventud de Hamlet

Dos veces huérfano, acosado todas las noches por visiones espectrales que le horrorizaban, la infancia de Richard Wagner transcurrió en contacto con gentes de teatro y en un estricto ambiente familiar femenino. Durante su adolescencia, se arrojó a las peligrosas aventuras de la vida estudiantil y de los viajes a pie. Pero el rasgo omnipresente y determinante fue lo fantasmagórico, hasta tal punto que sus primeras audiciones de música le parecían como «el saludo del mundo de los espíritus» especialmente dirigido hacia él. No resulta nada extraño, pues, que escribiese, casi al salir de la infancia, una primera ópera titulada *Las Hadas* (1833).

Friedrich Wagner, actuario de la policía en Leipzig, falleció de tifoidea a la edad de cuarenta y tres años, cuando su hijo Richard tenía exactamente seis meses de edad. La madre de Richard volvió a casarse un año más tarde con un excelente amigo de su primer esposo, el actor y pintor Ludwig Geyer, de quien se dijo sin fundamento que era el padre carnal de Richard Wagner. L. Geyer se hizo cargo, pues, de los siete huérfanos y de la viuda de su amigo y trató de dar al pequeño Richard una «educación excelente» (p. 15) al par que despertaba en él su gusto por el teatro. A los seis años, Richard Wagner ya tenía conocimientos sobre Grecia antigua y la vida de Mozart, y empezaba a tocar el piano. Pero cuando tuvo siete años, se quedó otra vez huérfano al fallecer su padrastro, y lo recogieron sucesivamente diversos familiares de su padrastro y de su madre.

Entre sus seis hermanos y hermanas, cuatro eligieron el oficio teatral de actor o cantante, pero su madre temía que Richard se aficionara demasiado al teatro. Sin embargo, las amistades de la familia Wagner eran miembros del Teatro de la Corte de Dresde, y Richard recuerda: «Todo lo que servía para representaciones teatrales permanecía para mí misterioso y atrayente hasta la embriaguez» (p. 22).

De su infancia, Richard Wagner recuerda en particular que le gustaba el *Freischütz*, la ópera de K.M. von Weber, «por lo espectral de su tema» y que «las excitaciones del horror y el miedo a los fantasmas formaron un factor absolutamente especial del desarrollo de (su) vida afectiva» (p. 22). Entre sus estudios de colegial, sólo le gustaba el griego, y eso porque le ponía en contacto con héroes que colmaban su ardiente fantasía. A los doce años, Richard Wagner escribió su primer poema, una oración fúnebre para un condiscípulo fallecido, composición que fue leída por el director del colegio en la ceremonia. A los catorce años, viajó de Dresde a Praga a pie con un amigo como un precoz aventurero. Sus mediocres resultados escolares se debían a la perenne rebeldía de Richard Wagner contra todo cuanto le fuera impuesto en forma arbitraria, pero compensaba esa repulsa hacia los métodos pedagógicos de sus profesores con lecturas abundantes y variadas. Las tragedias antiguas y las de Shakespeare y Goethe le inspiraron una primera tragedia, en verso, evidentemente, titulada *Leubald und Adelaïde*, mezcla de *Hamlet* y de *Percy Heissporn*, cuya lectura sumió a su familia «en terror y espanto» (p. 35). Tenía quince años Richard Wagner, y sus familiares le «aturdieron con reproches por el tiempo perdido» (p. 35) en escribir esta tragedia pésima en vez de estudiar las asignaturas del colegio. Sin embargo, confiesa lo siguiente: «Me quedó un maravilloso e íntimo consuelo frente a la calamidad acaecida: sabía lo que aún no podía saber nadie, esto es, que mi obra sólo podía ser correctamente juzgada cuando fuera provista con la música que yo había decidido escribir para ella». (p. 35)

Desde muy niño, Richard Wagner había tenido contactos con la música. Sus hermanas tocaban el piano y cantaban, su familia frecuentaba la casa del entonces maestro de capilla Karl María von Weber, para quien Richard sentía una «extática simpatía». Alcanzada la edad de doce años, recibió clases de un profesor de piano, pero no siguió estudiando después de haber llegado a tocar para sí la obertura del *Freischütz*. Las audiciones de la Banda Municipal de Dresde le agradaban sobremanera, «sobre todo —dice en *Mi vida*— el tañer de las quintas en los violines» (p. 37) y «el la largamente mantenido del oboe, el cual despierta a los restantes instrumentos igual que una invocación a los espíritus» (p. 37). Hay que entender la palabra «espíritu» en su sentido místico-espectral.

Richard Wagner tenía catorce años cuando descubrió la música de Beethoven, a través de *Fidelio* y de la *Sinfonía n.º 7*. En su fantasía se mezclaban las imágenes de Beethoven y las de Shakespeare: «En sueños extáticos encontraba a los dos, los veía y hablaba con ellos» (p. 38). Conoció también por aquellas fechas el *Requiem* de Mozart, y *Don Giovanni*. Richard Wagner sentía la apremiante necesidad de aprender a componer música, tarea que le costaría más esfuerzos que la de componer versos. Durante el verano de 1829 tomó en secreto clases de Teoría de la Armonía: «La música era para mí por completo algo demoníaco, una mística y sublime monstruosidad» (p. 39). En tal disposición empezó a componer, a los dieciséis años, una sonata, pronto seguida por una pastoral y un cuarteto. En Magdeburgo, donde canta en el teatro su hermana Klara, consigue una copia del cuarteto en mi mayor de Beethoven. En efecto, Richard Wagner rechazaba los aspectos artificiales de los estudios, tanto en las humanidades como en lo referente a la música, y fue un autodidacta muy astuto, puesto que aprendió directamente de sus maestros copiando con devoción las partituras. La *Novena Sinfonía* de Beethoven fue, para Richard Wagner, una obra fundamental en su formación, pues encerraba, según nuestro compositor, «el secreto de todos los secretos» (p. 43) en materia de creación. Además de sus estudios compositivos, estudió violín durante un breve tiempo.

Gracias a las actuaciones de su hermana Rosalie en el Teatro de Leipzig, Richard Wagner sintió renacer la pasión por el teatro que había marcado su infancia en Dresde. Pronto alcanza un buen conocimiento del repertorio básico, tanto literario como musical. En el teatro fue donde recibió impresiones fortísimas, que culminaron con la actuación de la cantante Wilhelmine Schröder-Devrient en *Fidelio*, acontecimiento recordado por Richard Wagner en los mismos términos de la carta entusiasmada que le escribió a la Schröder-Devrient, a saber que «a partir de hoy mi vida había recibido su significado y que, si ella debía oír pronunciado alguna vez con elogio mi nombre en el mundo del arte, se acordara de que en esta velada ella había hecho de mí lo que ahora juraba querer llegar a ser». (p. 44). En 1842, cuando recibió a Richard Wagner en su casa, la gran artista recordaba esta carta profética.

Más fuerte que el atractivo de la creación musical pareció resultar el gusto que durante algún tiempo tuvo Richard Wagner por la disoluta vida estudiantil. En 1830, después de participar en unas acciones revolucionarias estudiantiles en Leipzig, pasó a ser estudiante de música en la universidad de esta ciudad, aun sin haber logrado aprobar el bachillerato. Una suerte inexplicable le arrebata la media docena de adversarios provocados por él a duelo. Luego se apasiona por el juego, hasta perder mucho dinero y arriesgar la pensión de viuda de su madre. Aquella noche, lo perdió todo, hasta que, al apostar el último tálero, empezó a ganar, no sólo todo lo perdido, sino también bastante más, y ésa fue la última vez que jugó en su vida.

Esta vida disipada, en verdad pronto abandonada, se reflejó sin embargo en una disparatada obertura que fue ejecutada la tarde de Navidad de 1830 en el teatro de Leipzig y produjo tanta estupefacción al público que no hubo «ningún siseo, ninguna desaprobación, ni siquiera risas» (p. 59). Pero el pobre autor pasó tanta vergüenza que decidió ponerse a estudiar en serio la música. Con su nuevo profesor de música, estudia tan intensamente que, al cabo de dos meses, su maestro le declara que ya no tiene nada más que enseñarle. Durante el año 1832, compone varias oberturas y una sinfonía bien acogidas por el público de Leipzig, viaja a Viena y a Bohemia con un amigo polaco, haciendo tocar con éxito su sinfonía en Praga. Durante ese viaje, concibe la trama de una tragedia con música que luego destruiría ante la disconformidad de su hermana Rosalie. Al año siguiente, compone otro libreto de ópera, «pues yo sentía, dice, que

ningún otro podría hacérmelo» (p. 76), y terminará *Las Hadas* mientras ocupa el puesto de director de coros en el teatro de Wurzburgo.

Después de un viaje por Bohemia lleno de palpitantes aventuras, realizado en 1834 con un amigo, Richard Wagner regresa a Leipzig, «y con este retorno se cierra muy precisamente el alegre período juvenil de (su) vida. Si éste no había permanecido jamás libre de serios extravíos y de apasionadas emociones, ahora entró por primera vez en [su] vida la preocupación » (p. 88). Premonitoriamente, había esbozado un nuevo libreto de ópera, *La prohibición de amar*, con que entraba en la edad adulta acompañado por un funesto presagio. Concluyó su exaltada y poética juventud de personaje teatral una mañana de verano de 1834 en Magdeburgo.

La prohibición de amar

Contratado como director de música en el teatro de Magdeburgo, Richard Wagner encuentra allí a la joven actriz Minna Planer con quien entabla una relación de cariño y amistad, pero sin la pasión ni el auténtico fuego del amor. Sin embargo, pronto llegan a ser considerados «como novios oficiales» (p. 97) y Richard Wagner se vio de esta manera comprometido en «una relación vital infinitamente funesta» (p. 96).

Muy mal pagado por el teatro, empezó a contraer deudas, y durante treinta años Richard Wagner tendría que luchar contra las dificultades financieras, pasando por momento de extrema necesidad, de los que a menudo la milagrosa ayuda desinteresada de algún bienhechor le salvaba sólo por breve tiempo. Pese a las precarias condiciones de subsistencia ofrecidas por el teatro de Magdeburgo, Richard Wagner volvió a su cargo de director de música en él, movido por su interés hacia Minna Planer, y durante la temporada 1835-36 se estrechó el lazo amoroso con ella. Al principio de 1836, Richard Wagner terminó la partitura de *La prohibición de amar.* De ahí en adelante, iba a conocer la desgracia de una existencia llena de problemas económicos, de hostilidades dirigidas hacia su obra y su persona por parte de directores de teatro y de críticos enemigos, en una constante necesidad de cambiar de domicilio y de ciudad, incluso de país, para poder sobrevivir y crear.

Richard Wagner se casó con Minna Planer en noviembre de 1836 en Königsberg. Ella era cuatro años mayor que Richard, y había sido seducida y abandonada a los diecisiete años. Tenía una hija que hacía pasar por su hermana menor y la trajo a vivir consigo cuando estuvo casada. A los pocos meses sin embargo, supuestamente maltratada por Richard Wagner y desprovisto el matrimonio de recursos suficientes, Minna Planer huye a Dresde, donde confía otra vez su hija a su familia y de allí se marcha con un actor, que la abandona al cabo de unos meses. Entonces, confiesa a Richard su adulterio, éste la perdona, y vuelven a reunirse en Riga, donde Wagner es director de música. Con el retorno de Minna vuelven las dificultades financieras a acosar a Richard Wagner, y mientras convivieron nunca alcanzaron una sana situación material, excepto durante los seis años en que Richard Wagner fue maestro de capilla en Dresde (1843-49). Durante aquel periodo se empeñó en editar sus óperas y lo tuvo que hacer a expensas suyas, lo cual puso en peligro permanente su situación económica.

Minna será la compañera de infortunios de Richard Wagner durante más de un cuarto de siglo pese a las violentas disputas con que se desgarraban. Después de un caótico principio de convivencia en Königsberg (1836-37) y Riga (1837-39), en medio de grandes peligros viajaron en barco hasta Londres y París, donde se quedaron a vivir durante tres años en distintos domicilios. Richard Wagner era entonces feliz con el trato de unos pocos amigos, y siempre le hacía ilusión instalarse en un nuevo hogar —aunque sin hijos— porque Minna tenía indudablemente mucho talento para arreglar una casa y ordenar la vida doméstica, y Richard siempre quería pensar —pero equivocadamente— que éste sería el hogar ideal donde conseguiría la paz necesaria a su trabajo compositivo. De 1842 hasta 1849, año de la revolución, vivieron en Dresde. Políticamente comprometido, Richard Wagner tuvo que huir de Alemania y refugiarse en Suiza. A partir de entonces, buscará los medios para separarse de su mujer, pero aún sin conseguirlo hasta 1858, aunque sólo por un tiempo, pues Minna se obstina en reunirse con él cuando puede, y Richard la mandará a vivir sola a Dresde en 1861, donde ella morirá en 1866. Richard Wagner viajó mucho de 1850 en adelante, casi siempre sin su mujer: varias veces a París. A Viena, a Venecia, por toda Suiza, a Rusia (posteriormente) en 1863) y por toda Alemania.

Indudablemente, la autobiografía contiene muchísimos detalles ordenados cronológicamente y que se refieren tanto al génesis de sus óperas como a los múltiples e infinitamente variados acontecimientos de la vida íntima, doméstica y social del autor. Resulta imposible dar razón de tan rico contenido sin operar distintas reducciones —en el sentido musical— y reorganizar temáticamente la información muy desarrollada que nos brinda generosamente Richard Wagner.

La evolución musical de Richard Wagner conoce una primera etapa en el período 1834-1839 en que, por un lado, advierte: «Muy pronto logré adquirir una absoluta seguridad en la dirección de orquesta» (p. 94), y por otra parte, «ya en esta época (1834) se formó en mí la opinión de la imposibilidad de producir algo nuevo en el dominio de la sinfonía después del precedente de Beethoven; por el contrario, la ópera, para la cual me sentía interiormente cada vez más carente de auténticos modelos, se me mostraba como una excitante forma artística por la variedad de su configuración.» (p. 93). En Magdeburgo, Richard Wagner se hizo popular por unas oberturas audaces, brillantes y compuestas de prisa, que luego no le servirían de nada, y cosechó éxitos como director de orquesta por sus interpretaciones muy cuidadas y algo novedosas. Pero su trabajo continuo en el teatro le conduce a tomar conciencia (Riga, 1837-39) de «la depravación de (su) gusto musical (...) en un ambiente teatral más fútil» mientras «tomaba forma en (él) la aspiración a sustraerse a las mezquinas y degradantes condiciones del teatro» (p. 141).

En tales condiciones, se instala en París donde piensa poder ejercer su talento de operista sin más, pero fracasa y debe escribir artículos sobre música, novelas cortas y artículos periodísticos, así como trabajar en la reducción de distintas óperas, para sobrevivir. Después de su etapa parisiense, pasa a Alemania donde otra vez cae en la trampa; se quedó seis años en el cargo de maestro de capilla del Rey de Sajonia, y sólo pudo dedicarse a componer durante los meses de vacaciones. Sin embargo, la época de Dresde le fue provechosa en muchos sentidos, especialmente en la dirección de orquesta, campo que revolucionará totalmente por su estudio en serio de las partituras, la exactitud en marcar los *tempi* y la disposición de los instrumentos. En 1846, dirige la *Novena Sinfonía* de Beethoven, y apunta en *Mi vida* lo siguiente: «No es posible que la obra de un maestro jamás se haya apoderado del corazón del discípulo con un tal imperio dulcificante, como lo fue el mío desde el primer movimiento de esta sinfonía. Quien, sorprendido, hubiera advertido mis desenfrenados sollozos y llantos ante la partitura abierta, cuando la recorría para considerar cómo interpretarla, seguramente hubiera podido preguntarse lleno de admiración si ésta era la conducta de un maestro de capilla del rey de Sajonia» (p. 305). El resultado no se hizo esperar: «Fue indiscutible que el éxito general sobrepasó todo lo esperado» (p. 308).

Después de su destierro político de Alemania, Richard Wagner volverá periódicamente a la dirección orquestal, siempre con éxitos cuando interpretara obras ajenas. Tal fue el caso en Londres en el año de 1855, en Petersburgo y Moscú en 1863, y también en diversas ocasiones en Suiza. Pero cuando se empeña en presentar su música al público, organizando conciertos a expensas suyas, cosecha pocos éxitos y muchos problemas financieros (París, 1860 — Viena 1863). La única excepción fue en 1853, cuando en Zurich, Richard Wagner organizó un concierto con fragmentos de sus óperas, preparando previamente al público con lecturas poéticas de los libretos, y dispuso de un elenco de solistas e instrumentistas seleccionados por él; pero tal empresa era impensable en otro país que Suiza.

La mayor aventura artístico-social de Richard Wagner fue sin duda la diversa fortuna que tuvieron las representaciones de sus óperas. Relata con muchos pormenores la suerte de cada una, curiosa mezcla de éxitos y fracasos igualmente estrepitosos. *El Holandés errante* tuvo éxito en Berlín a comienzos de 1844, hasta ser «una auténtica victoria» (p. 247) pero Richard Wagner confiesa: «Un acerbo dolor me partió en dos el corazón cuando conocí este indigno tono y esta inquietante desvergüenza de la más rabiosa ignorancia ocupándose por primera vez de mi nombre y mi obra» (p. 248). Casi siempre la crítica será hostil a Richard Wagner, excepto unos pocos hombres inteligentes, como Baudelaire ante *Tannahäuser* en 1861, porque Wagner nunca quiso hacer caso a los críticos: en Viena, desatiende repetidas veces al temido crítico Hanslick que fue entonces su «más sarcástico adversario» (p. 582). Pese a ello, «la representación de *Lohengrin* motivó una de aquella ardientes aclamaciones continuas, como sólo las he experimentado con el público vienés» (p. 581).

Con el propósito de hacer representar sus óperas, Richard Wagner tuvo que relacionarse con gran número de personas, personajes políticos y artistas. El índice onomástico ocupa veinte páginas del volumen. Algunos de estos conocidos de Richard Wagner fueron celebridades, del momento, como Meyerbeer quien le ayudó durante un tiempo y luego le perjudicó, o seres aún famosos hoy, como Berlioz (de amigo pasó también éste a adversario de Richard Wagner), Mendelssohn (que le hizo en Berlín una «impresión fría» p. 209), Robert Schumann (de quien nunca será amigo), Bakunin (compañero suyo en la Revolución de 1849 en Dresde), Baudelaire (uno de los poquísimos en comprender la grandeza del artista Richard Wagner), Camille Saint-Saëns («un joven músico francés extremadamente dotado», p.553), el escritor ruso Turgueniev conocido en Baden-Baden, el filósofo Nietzsche (encontrado el 8 de noviembre 1868), muy amigo de Richard Wagner después de 1870 en Suiza. Dedicaremos más espacio a la amistad que unió a Richard Wagner con Franz Liszt y el alumno de éste, Hans von Bülow.

Con verdad pudo decir Richard Wagner que la amistad de Liszt fue «el acontecimiento más importante y decisivo de su vida». Lo había encontrado en su primera estancia en París, pero no había llegado a ningún tipo de trato con él. Lo volvió a encontrar en Berlín en diciembre de 1842, y entonces el contacto fue cordial, pues Liszt sentía interés en conocer al autor de *Rienzi*. En 1849, Liszt dirigió dos representaciones de *Tannhäuser* en Weimar, con éxito. Poco después Liszt ayudó a Richard Wagner a escapar de Alemania y refugiarse en Suiza. El 28 de agosto de 1850, Liszt estrenó *Lohengrin* en Weimar. Unos ensayos extensos de Liszt sobre *Tannhäuser* y *Lohengrin* atraen el favor del público sobre estas obras. En 1853, Liszt visita a Richard Wagner en Zurich, y viajan juntos desde Basilea hasta París, donde Richard Wagner conoce a los hijos de Listz, Blandine (1835-62), Cósima (1837-1930) y Daniel (1839-59). Liszt llegó a casa de Wagner otra vez en octubre de 1856 y permaneció algún tiempo allí, envolviéndolo todo en una vida musical intensa. Dos veces se encuentran en 1861, una en París, otra en Weimar. La amistad con Liszt no cesará (dos años mayor que Richard Wagner, le sobrevivió tres) y dará nacimiento a la amistad con Hans von Bülow.

Richard Wagner encontró a Hans von Bülow en 1846, cuando éste era un brillante y prometedor dieciseisañero alumno de Liszt. Virtuoso pianista y director de orquesta, Hans von Bülow dirigió muchas veces las óperas de Wagner en Munich. Además, Hans von Bülow se casó en 1857 con Cósima, la hija de Liszt y a partir de entonces la joven pareja se reuniría con Richard Wagner todos los años durante las vacaciones de verano. Más adelante tendremos oportunidad de volver a comentar la amistad de Richard con Cósima von Bülow.

Volviendo a la obra de Wagner, cabe señalar que sus creaciones se enraizan en emociones personales del poeta músico, impresiones generalmente intensas y provocadas por paisajes o lugares visitados, obras de arte o estudios intelectuales. Toda su vida, Richard Wagner leyó muchísimo, pero fueron particularmente determinantes sus estudios de historia sobre antigüedad griega y germana, mitología nórdica y Edad Media. Entre sus lecturas encontró los asuntos que transformó primero en poemas, luego en música, para conseguir la obra de arte específicamente wagneriana que, pese a ser llamada ópera como tantas otras obras teatrales musicales, tiene muy poco en común con ellas. Cuando una leyenda o un suceso histórico suscita su interés, lo investiga a fondo, y tarda en general varios años en componer su obra. Durante el verano de 1843,leyó la *Mitología alemana* de J. Grimm, y comenta en su autobiografía: «Pronto toda mi sensibilidad estuvo ocupada por representaciones del vislumbre de la recuperación de una conciencia largo tiempo perdida» (p. 244). Se ha hablado mucho del nacionalismo alemán de Wagner y de otras cuestiones más polémicas aún, como su relación con el judaismo (su artículo de 1851 provocó la hostilidad, que no cesaría nunca, de toda la prensa, efectivamente en manos de judíos), pero estos temas no tienen cabida en el presente trabajo. Richard Wagner alude a ellos muy de paso, y la falta de insistencia tiende a mostrar que otras muchas cosas de su vida tuvieron una importancia mayor. Muy por encima de las opiniones fanáticas, conviente apreciar el acierto de las intuiciones del artista verdadero que facilmente se reconoce en Richard Wagner precisamente por el hecho de que son emociones superiores, vale decir emociones trascendentales, las que originaron sus obras. El propio Wagner apunta que: «La conciencia de la ancestral profundidad del sentimiento de este viejo mundo de leyendas, ya formándose en mí desde hacía largo tiempo, ganó así poco a poco la fuerza necesaria para la configuración plástica que guio mis trabajos posteriores. Todo esto me estimulaba y maduraba en mí mientras aca-

baba, con una alegría verdaderamente transfigurada, la composición de los dos primeros actos del *Lohengrin*» (p. 318).

En medio de las tormentas de su peligroso viaje por el mar Báltico (1839), al acercarse a las costas noruegas, Wagner escucha un canto de marineros que transcribirá en *El Holandés errante,* cuyo libreto fue escrito en París en 1840 y provisto de la música en 1841. En Marienbad, durante sus vacaciones del año 1845, Richard Wagner leyó los poemas de Wolfram Eschenbach *(Parzival)* y la epopeya de Lohengrin que le impulsa a escribir en pocos días de fiebre el poema del mismo nombre, mientras nace la idea de otra obra basada en la historia, que se titulará *Los Maestros cantores de Nuremberg.* Enfermo y con fiebre en Génova, en 1853, oye en sueños el preludio orquestal en mi bemol mayor para *El oro del Rin.* Regresará en seguida a Zurich y empezará a componer la música de su tetralogía. En el año de 1857, se instala en una nueva casa el día de Viernes Santo, hecho que le produce una fuerte impresión, pues recuerda la importancia de ese día en la leyenda de *Parzival,* y en seguida se siente movido por la necesidad de esbozar un drama en tres actos que concluirá años más tarde con el título de *Parzival* (estrenado en julio de 1882, pocos meses antes de la muerte de Wagner). Aquel mismo año de 1857, Richard Wagner tuvo oportunidad de escuchar durante sus paseos el hermoso canto de los pájaros y de esa emoción sobrenatural saldrá la escena del bosque de *Sigfrido.*

Por último, mencionaré las impresiones recibidas en Venecia en 1858-59, mientras elaboraba la partitura de *Tristán e Isolda,* reconocido como la «cumbre absoluta de la música romántica» (F. Sopeña) y pura encarnación de la teoría wagneriana. Reproduciré las siguiente frases: «A cada caminata imprescindible por la ciudad siempre volvían a embelesarme las infinitas y múltiples singularidades arquitectónicas (...) en Venecia, el principal placer me lo ofrecieron frecuentes viajes en góndola al Lido. Ante todo era después, durante el viaje de regreso a casa a la puesta del sol, cuando yo era dominado siempre por impresiones incomparables. Al principio, aún en septiembre de este año, disfrutamos en esta circunstancia la mágica aparición del gran cometa, el cual se mostraba en aquel entonces con su más claro brillo (...) Después volvía a percibirse el canto de una agrupación coral popular ... como un auténtico idilio de las lagunas. Estos cantores ejecutaban, las más de las veces sólo a tres voces, canciones populares armonizadas naturalmente. Era nuevo para mí oír elevarse la voz superior sin pasar de la extensión de contralto, esto es, sin rozar la de soprano, por lo cual el sonido del coro recibía una frescura juvenil masculina desconocida hasta ahora por mí. en las hermosas noches iban cantando a lo largo del Canal Grande en una góndola iluminada (...) En una noche de insomnio, ... oí también por primera vez el celebérrimo canto natural de los *gondolieri.* (...) A intervalos largos se repitió a menudo este notable diálogo melancólico, el cual me conmovió tanto como para que hubiera podido fijar en mi memoria su componente musical (...) Una vez que regresaba a casa muy tarde por el oscuro canal, apareció de repente la luna e iluminó, junto con los indescriptibles palacios, al barquero destacándose en la alta popa de mi góndola mientras movía lentamente su fuerte remo. De improviso le salió del pecho, creciéndole desde lo hondo, un gemido no desemejante al aullido de un animal, y tras un «¡oh!» largamente prolongado desembocó en la sencilla exclamación musical de «¡Venezia!». A esto siguió aún algo más, de lo que, a consecuencia de la intensa emoción que sentí, no he guardado un recuerdo claro.» (p. 523). Más adelante, en 1861, volvió a Venecia con amigos. Al ver el cuadro de Tiziano *la Asunción,* en el Palacio del Dux, de repente Richard Wagner, sintió animarse en él una fuerza creadora y decidió la realización de *Los Maestros Cantores.* Durante el viaje de regreso a Viena, se formó mentalmente toda la música de esta obra que desconcertará al público y hasta a los amigos de Wagner, obra en que éste mostró su apreciable capacidad de cambiar de estilo.

Nuestro héroe Richard Wagner se muestra bastante reservado a la hora de hacer confidencias precisas sobre su vida amorosa, y parece que, en realidad, no tuvo mucha suerte en este campo durante los veinticinco mejores años de su vida. Pese a su discreción, su relato *Mi vida* informa que vivió un primer romance con una joven corista de origen italiano en Wurzburgo, cuando fue allí director de música a los veinte años. Después, se sabe que encontró a Minna Planer con quien se casó para su larga desgracia. Una vez casada, Minna abandonó su carrera de actriz, y cuidó sólo de su hogar, aunque nunca dio hijos a Wagner. Pese a sus esfuerzos en lo doméstico Minna no era capaz de comprender el difícil carácter de Richard, pues no estaba sencillamente

a la altura del genio de su marido. Éste pareció vivir fascinado por la desgraciada convivencia con Minna, aunque buscara oportunidades para huir y desaparecer. Pero eran síntomas de depresiones, y nunca llevó sus proyectos a la práctica. Mientras Minna volvía obstinadamente a reunirse con su marido tras cada una de las separaciones impuestas por las circunstancias o por el propio Richard, éste se divertía brevemente con pasajeras y escasas aventuras. Aparecen en *Mi vida* los nombres de estas mujeres que sin duda no llegó a amar de verdad Richard Wagner: Jessie Laussot, Mathilde Wesendonck, Friederike Meyer, Mathilde Maier. El llamado «episodio Wesendonck» fue el más dramático y provocó una momentánea separación del matrimonio Wagner. Pero un buen día, el funesto hechizo de esta *prohibición de amar* se rompió cuando Richard Wagner vio llegar a su casa a Cósima, la hija de su amigo Liszt, recién casada con Hans von Bülow. El propio Wagner no dice nada de sus sentimientos profundos de aquel entonces, pero se nota cómo, poco a poco, todas las líneas de fuerza de su existencia se fueron reorganizando para conseguir la felicidad de un amor correspondido y auténticamente pasional.

El idilio del héroe

Richard Wagner compuso en 1870, para ofrecérselo a Cósima como regalo de cumpleaños, un bello poema sinfónico titulado *El idilio de Sigfrido.* Su historia de amor, consolidada aquel año de 1870 por el matrimonio, merece la pena de ser resumida. Richard Wagner vio por primera vez a Cósima en 1853, en París, mientras era todavía una adolescente de dieciséis años. Esto ocurrió en compañía de Liszt, padre de Cósima, y Richard Wagner lo recuerda de la discreta forma siguiente: «Un día Liszt me invitó a una velada familiar en casa de sus hijos, quienes vivían retirados en París bajo la custodia de una institutriz. Me era inédito observar a mi amigo entre las muchachas ya bastante crecidas y en trato con un hijo madurando de niño a adolescente. (...) También nos proporcionó distracción una cena con sarao en casa del famoso fabricante de pianos Erard. Aquí, como en otra cena dada por el propio Liszt en el Palais Royal, volví a encontrarme con sus hijos, de los cuales en particular el pequeño, Daniel, me hizo una impresión conmovedora por su gran vivacidad y el parecido con su padre, mientras de sus hijas sólo pude advertir la permanente timidez.» (p. 457-458).

El segundo encuentro con Cósima tuvo lugar cuatro años más tarde y Richard Wagner lo relata de la forma que sigue: «A comienzos de septiembre (1857) Hans von Bülow se presentó con su joven esposa Cósima, la hija de Liszt, en el albergue. De allí los recogí a ambos, para hospedarlos en mi pequeña casita durante su larga visita, a la que yo concedía la preferencia. El mes de septiembre pasó para nosotros en común de una manera muy excitante. Lo primero completé durante él el poema de *Tristán e Isolda,* del cual Hans me procuró en seguida una copia en limpio acto por acto. (...) Por lo demás hicimos mucha música, pues ahora había conseguido en Bülow el pianista adecuado para los terribles arreglos de mis partituras de los Nibelungos. (...) Cósima oía con la cabeza baja y no decía palabra; cuando se le insistía, se echaba a llorar. A finales de septiembre me dejaron mis jóvenes amigos, para regresar a su lugar de residencia, Berlín» (p. 501-502). Al año siguiente, los amigos se presentan otra vez fielmente en casa de Richard Wagner: «Los Bülow me vinieron como caídos del cielo para poner sordina a la horrorosa excitación de mi casa. Hans puso buena cara cuando, el día de la entrada en mi casa, me encontró justamente en medio de una terrible escena con Minna. (...) El 16 de agosto me dejaron también los Bülow, Hans anegado en lágrimas, Cósima callando sombríamente» (p. 516). Al día siguiente, Richard Wagner se separó de su mujer a causa del llamado «episodio Wesendonck» y se fue de viaje a Venecia.

En agosto de 1861, Richard Wagner se encuentra en Weimar con Liszt y de ahí pasa a visitar a Cósima en compañía de Blandine, hermana de ésta: «Algunas veces, dice Wagner, supe conseguirme el acceso a las hermanas, para entre otras cosas anunciarles, dado que su padre ya no se cuidaba de ellas, mi propósito de adoptarlas —lo que me fue acogido menos con confianza que con hilaridad. Me lamenté una vez a Blandine sobre el «salvajismo», de Cósima, lo que aquélla no comprendió al principio, hasta que me entendió al decirle yo que con mi expresión pensaba en la timidez de Cósima. (...) Me despedí en el vestíbulo y tropecé con una mirada de Cósima casi tímidamente interrogadora.» (p. 595).

Al año siguiente, las vacaciones otra vez reúnen a los futuros enamorados: «Así hubo de parecernos como si esta vez pudiéramos separarnos contentos a pesar del creciente y a menudo excesivo mal humor del pobre Hans, que parecía sentirse siempre atormentado y con ello me había arrancado a veces suspiros de impotencia. En cambio, en Cósima parecía haberse perdido, en el sentido más simpático, el temor advertido por mí hacía un año (...) Un día que yo había cantado a mis amigos la «despedida de Wotan» a mi manera, advertí en el semblante de Cósima la misma expresión que, para mi asombro, me había mostrado en aquella despedida en Zurich: sólo que esta vez lo extático de la misma estaba trascendido en una serena transfiguración. Aquí todo era silencio y misterio, sólo que se apoderó de mí la fe en su pertenencia a mí con tal seguridad, que con ello, en mi excéntrica excitación, me dejé arrastrar incluso a las más traviesas y desbordantes alegrías. Cuando en Francfort acompañaba ahora a Cósima al hotel pasando por una plaza pública, se me ocurrió invitarla a sentarse en una carretilla vacía que había allí, para que pudiera llevarla así al hotel: se mostró dispuesta a ello al instante, mientras que yo, de asombro ante el caso, perdí el valor para la ejecución de mi loco propósito. Viniendo detrás de nosotros, Bülow había presenciado el suceso; Cósima le explicó muy natural lo que éste hubiera significado, y por desgracia no pude suponer que el humor de Hans estuviera a la altura del nuestro, pues se manifestó a su mujer con reparos sobre el particular» (p. 624).

En 1863, de viaje hasta Petersburgo, Richard Wagner hace etapa en Berlín: «Contenta por volver a verme, Cósima, que esperaba un parto para muy pronto, no se dejó detener por nada para conducirme por de pronto a la Escuela de Música, adonde fuimos en busca de Hans (...) Fue acordada nuestra comida juntos, y sólo con Cósima dispuse un paseo muy agradable en un bello coche del Hotel de Russie, de cuyo acolchamiento en raso gris nos alegramos continuamente.» (p. 640). A su vuelta de Rusia, Wagner vuelve a pasar por Berlín, preocupado por estar sin noticias de Cósima, y se presenta en su casa: «Movido por el mayor temor, me anuncié a la puerta, que no me fue franqueada por la criada: «La señora no está bien» —«¿Está de veras enferma?», pregunté; como a esto recibí una sonriente respuesta elusiva, para alegría mía comprendí el estado de las cosas y corrí alegre a saludar a Cósima, la cual, parida ya hacía tiempo de su hija Blandine, estaba ahora en plena convalecencia (...) la excelente salud y el risueño estado de ánimo de Cósima no me dejaron espacio por ahora para preocupación alguna: volvimos a pasear del más travieso humor en un coche magnífico por los paseos del Tiergarten, comimos en el Hotel de Russie a nuestras anchas y supusimos que los tiempos malos habían pasado.» (p. 647).

Meses más tarde, el 28 de noviembre de 1863, Richard Wagner otra vez se encuentra con los Bülow: «Volví a recorrer los paseos una vez más solo con Cósima en un bello coche. Esta vez el silencio hizo callar las bromas: nos miramos, mudos, a los ojos, y un vehemente anhelo de confesarnos la verdad nos venció hasta el reconocimiento, sin necesidad de palabras, de la infinita desdicha que nos abrumaba. Entre lágrimas y sollozos sellamos la confesión de pertenecernos únicamente el uno al otro. Nos sentimos aliviados. Un profundo sosiego nos dio la serenidad para asistir sin angustia al concierto» (p. 656). Luego, «reemprendí mi viaje, en cuya despedida recordé aquella primera separación prodigiosamente conmovedora de Cósima, en Zurich, de una manera que hizo que los años intermedios desaparecieran como un yermo sueño entre dos días de suprema resolución vital» (p. 656).

De ahí en adelante, el día 28 de noviembre será celebrado por Richard y Cósima como su aniversario. He citado con extensión el texto de Wagner porque me pareció que nadie podía contar con tanta delicadeza los episodios de este enamoramiento mutuo, al mismo tiempo que nos sirvió para apreciar el estilo literario del compositor. El relato de *Mi vida* se interrumpe en mayo de 1864, cuando Wagner encuentra al rey Luis II de Baviera que será su protector hasta su muerte (1883). Pero los apuntes de Richard nos permiten reconstruir la continuación del idilio. Sabemos que el 29 de julio de 1864, la valiente Cósima se instala, aunque dodavía casada con Hans, en casa de Richard Wagner en Suiza. Allí concebirá a Isolda, primera hija de Wagner nacida el 10 de abril de 1865. A pesar de tener que separarse varias veces y de reunirse otras tantas, Richard y Cósima tuvieron otros dos hijos, Eva (1867-1942) y Siegfrid (nacido en 1869), antes que Cósima pudiese divorciarse de Hans von Bülow y casarse con Wagner (en 1870), habiendo quedado viudo éste en enero de 1866.

En los *Anales,* apuntes muy telegráficos y a menudo incomprensibles que Wagner tomaba para luego poder sacar de ellos sus Memorias, y que aparecen como complemento al volumen *Mi vida,* se puede comprobar cuán difíciles fueron para Richard y Cósima sus ilícitas relaciones. El primer marido de Cósima era muy amigo de Wagner y estaban en contacto profesional, puesto que Hans dirigía las óperas de Wagner en Munich: estrenó *Tristán* el 10 de julio de 1865 y el 17 de julio del mismo año Richard empezó a dictar *Mi vida* a Cósima. Pero las relaciones con Hans no podían sino degradarse hasta la ruptura. En los *Anales,* Wagner apunta: «1867 (...) 5 de marzo —El rey: «No rompa usted con Bülow» (p. 673). Más adelante, a mediados del año 1868, leemos el apunte siguiente: «Profunda hostilidad y alejamiento de Hans (...) profunda desdicha con Hans» (p. 676). Además del sufrimiento de Hans von Bülow, Richard y Cósima deben soportar los chismorreos diversos que sobre su relación se llegan a hacer hasta delante del rey de Baviera. Por estos apuntes, comprendemos los sufrimientos de los tres, y sobre todo los de un Wagner que, siempre tan púdico, deja escapar de su corazón y su pluma el apunte: «Gran yermo de los sentimientos: siempre nuevas dificultades. Indescriptibles penas de amor. Estoy inclinado a la huida y a desaparecer (...) siempre rápido cambio: sublimes aplacamientos. Salvación necesaria» (p. 676).

Una vez casados en 1870, Richard y Cósima se retiraron a vivir en Lucerna. El 22 de mayo de 1872, se colocó la primera piedra del teatro de Bayreuth, donde por fin Wagner pudo ver puesta en práctica su ya antigua teoría de la reforma del teatro alemán. «Hasta en América se fundaron asociaciones wagnerianas. En este clima de éxito y comprensión, disfrutó de Palermo y Venecia ...» (F. Sopeña). Los últimos años del compositor fueron felices, rodeado de su esposa y sus hijos, componiendo su más sublime obra, *Parzival* (1877-1882), ópera complètamente esotérica y por ende muy difícil de comprender, pero que sintetiza toda la filosofía íntima del autor, su mística tan peculiar, sus concepciones éticas y estéticas más quintaesenciadas.

Para conocer mejor este período final de la existencia de Wagner nos debemos remitir a los *Diarios* de Cósima, que se publicaron sólo en 1976 y en Alemania. El traductor Ángel F. Mayo Antoñanzas advierte que: «Continúan faltando en castellano los *Diarios* de Cósima Wagner, cuya traducción sería en verdad complicada y costosa» (p. 701). Señalaré aquí los méritos del traductor de *Mi vida,* que supo respetar tanto la diversidad estilística de Wagner como la difícil sintaxis del idioma alemán, idioma que Wagner tuvo el acertadísimo talento de convertir en un lenguaje de alta potencia poética y musical, hazaña completamente heroica, puesto que antes de Wagner sólo el italiano era respetado como lengua cantada o cantable, y pese a que los antiwagnerianos sigan opinando siempre igual después de una quincena de óperas que van demostrando lo contrario.

Muchas veces se ha acusado a Wagner de haber deformado la verdad para dar de sí mismo en *Mi vida* una imagen pensada para la posteridad. No se sabe muy bien sobre qué criterios se basan tales acusaciones que podrían llegar hasta la calumnia. Tales polémicas pertenecen al «mito-Wagner», que no es aquí lo que interesa. Lo importante es que *Mi vida* de Richard Wagner es un libro fielmente traducido de un original, enteramente reproducido (esta edición completa se debe a Martin Gregor Dellin) y cuya lectura resulta tan agradable como la de la mejor novela. Las numerosas notas completan provechosamente este libro que relata la historia del destino de un héroe trágico del siglo XIX. De ninguna manera resulta indiferente, a la hora de disfrutar de alguna ópera de Wagner, saber que el autor de esta obra de arte era un hombre a menudo enfermo, que estuvo a punto de morir varias veces en la más horrorosa miseria (en 1839,Riga; en 1860, París), que sin embargo gustaba del alpinismo y de los viajes, que gozaba de mucha vitalidad y al mismo tiempo padecía mucho abatimiento así como se lo imponía su signo del zodíaco, que durante los largos y desdichados años de su primer matrimonio a falta de hijos distribuía su cariño a perros y papagayos, y que finalmente tuvo la inmensa dicha de ver recompensadas todas sus tribulaciones por el amor de una mujer que lo hizo enloquecer como le hubiera pasado a cualquier otro romántico o a cualquier otro hombre auténtico, pues ¿quién podría resistir al encanto de una joven llamada Cósima?

Verónica Almáida Mons

Diego Jesús Jiménez: la experiencia poética como razón de vida

La publicación, en el presente año, de las poesías completas de Diego Jesús Jiménez[1] ha coincidido con la aparición de su nuevo libro, *Bajorrelieve*[2]. Cerca de tres lustros median entre la publicación de *Fiesta en la oscuridad*[3] y la concesión del Premio Juan Ramón Jiménez a *Bajorrelieve*. Catorce años de silencio público que han sido para Diego Jesús Jiménez de desasosegadora y exigente dedicación íntima a la poesía. Si lo primero ha contribuido a que su nombre quedara relativamente oculto entre la hojarasca de viejos y nuevos poetas que han venido publicando en este tiempo, lo segundo ha tenido como consecuencia, como fruto, la salida a la luz de uno de los libros de mayor calado que ha dado nuestra poesía en las últimas décadas.

El poeta y sus fuentes

T. S. Eliot, en *Función de la poesía y función de la crítica*, afirmaba lo siguiente: «De tiempo en tiempo es deseable la aparición de un crítico que emprenda una revisión de la literatura del pasado y establezca un nuevo orden de poetas y poemas». Considerando bastante ajustadas sus palabras a las necesidades de la poesía española del presente, creo que va siendo hora de aportar rigor a la historia poética de nuestro país en el último medio siglo y de, al menos, relativizar algunas «verdades» que se han hecho lugar común casi incuestionable y que no se corresponden con lo ocurrido en la realidad. La esencial, a mi juicio, es aquella que ha venido adjudicando a los novísimos el protagonismo de la ruptura con la poesía social entendida convencionalmente, o con la poesía de posguerra entendida en términos más genéricos. En algún trabajo me he referido a este asunto[4] y sobre él sólo reseño lo que me parece más determinantes: el comienzo de la ruptura lo protagonizan los propios poetas del 50. La obra de Claudio Rodríguez de un lado, de Francisco Brines o de Carlos Barral de otro, junto a los textos teóricos de Gil de Biedma, Valente, o el propio Barral —y no cito a todos— son tan incuestionables en ese sentido que sería ocioso extenderse. Paradigmática es, en relación con ello, la actitud de los antaño revolucionarios de la estética novísima —comenzando por Gimferrer—, que han puesto patas arriba sus veleidades iniciales imprimiendo, en los últimos diez años, un giro a su obra que va del acercamiento a la llamada poesía de la experiencia, pasando por la retórica del silencio o la impulsión metafísica, acercándose, con ello, a los poetas con los que pretendían romper de modo tan aparentemente radical como artificioso. Partiendo de esa premisa, el grupo poético de los 60 juega un papel decisivo en el ahondamiento —un ahondamiento de largo alcance, la prueba de ello es que su obra fluye sin «arrepentimientos» a lo largo de los últimos quince años— de la ruptura que iniciaran los del 50. Se trata de un grupo diverso en el que destaca, ante todo, el cuidado riguroso de la expresión, sin quebrar la preocupación existencial, humana, que late en la obra de sus predece-

[1] Poesía. *Diego Jesús Jiménez. Anthropos. Barcelona, 1990*

[2] Bajorrelieve. *Diego Jesús Jiménez. Diputación Provincial de Huelva. Huelva, 1990.*

[3] Fiesta en la oscuridad. *Diego Jesús Jiménez. Colección DAGUR. Zamora, 1976.*

[4] Poetas del 60: un eslabón incuestionable. *Manuel Rico. El Independiente. Libros. 10 de mayo de 1990.*

sores. Y en esa diversidad pueden sorprenderse dos cauces diferenciados: aquellos que trabajan en lo que Claudio Rodríguez define como celebración, como entronque dialéctico de los componentes palabra-naturaleza-hombre, de raíz anglosajona —Wordsworth, Stevens, Blake—, y los que lo hacen partiendo de la poesía de la experiencia que protagonizan, en lo esencial, Angel González y Jaime Gil de Biedma. Si esta última «línea» ha tenido como continuadores —con todas las cautelas que se quiera— a poetas como Juan Luis Panero o Manuel Vázquez Montalbán o, ya en la década de los 80, a la llamada «otra sentimentalidad», la «veta» que inaugura Claudio Rodríguez ha sido escasamente profundizada por autores posteriores —aunque a ella no sea ajeno el primer Gimferrer—.

Es Diego Jesús Jiménez uno de los pocos poetas contemporáneos que ha asumido el difícil reto de trascender en sentido superador los caminos iniciados por Claudio Rodríguez. Al igual que hicieran Guillén o Salinas —o, en otro plano, José Hierro— con las conquistas estéticas de Juan Ramón, Diego Jesús ha ido, con lentitud y seguridad, levantando una de las obras más personales y duraderas de los últimos treinta años; una obra que con el paso del tiempo ha ido adensándose, tomando cuerpo, ocupando un espacio insustituible en la lírica actual y, sobre todo, en el territorio, tan poco frecuentado, donde autoexigencia formal y existencia humana —en su sentido más hondo— se funden.

Primeros pasos: tres *Plaquettes*

La primera etapa poética de Diego Jesús Jiménez tiene, como toda obra inicial, mucho de tanteo, de búsqueda, aunque ya se adviertan despuntes de la intuición, de la capacidad imaginativa que desplegará después. Estamos ante poemas escritos a principios de los años 60, cuando el poeta es casi adolescente, poemas en los que la rememoración de la infancia como paraíso perdido se ve cruzada por una preocupación ética, solidaria, que tiene mucho que ver con primeras lecturas de Machado o de Miguel Hernández. *Grito con carne y lluvia* (1961), *Ambitos de entonces* (1963), y *La valija* (1963) revelan también —como ocurrirá, desde una óptica distinta, en sus obras posteriores— las vivencias rurales de Jiménez, la infancia en Priego, el microcosmos del paisaje conquense y la lectura complementaria y yo diría que deslumbrante de algunos poetas castellanos[5] inscritos en la Generación del 50: Claudio Rodríguez, Eladio Cabañero y Carlos Sahagún, poetas de hondo aliento y en los que la síntesis entre la preocupación estética y la disposición moral —o ética— es consustancial con su poesía. Los tres libros forman parte de un ciclo unívoco: el que corresponde al proceso de maduración del poeta. Por ello, junto a la pericia de que hace gala desde el punto de vista formal, son de destacar algunos aspectos que pasarán, en los libros siguientes, a ser «carne» de su poesía, adoptando formulaciones más complejas: la devoción por la memoria como vía de indagación en la experiencia; la realidad castellana, en especial la Cuenca de la infancia y de la adolescencia, telón de fondo y, a la vez, sustancia y fibra de su peculiar mitología; el predominio del verso libre como mecanismo de intensificación de la carga emotiva del poema. No obstante, estamos en la prehistoria de su evolución. Una prehistoria que se gesta, como arriba decíamos, en tiempos en los que la hegemonía literaria de la Generación del 50 está consolidada y en los que, en la realidad poética del país no hay rastro de lo que habría de ser, pocos años después, la estética novísima. Es en ese caldo de cultivo y en la propia voluntad indagadora del fenómeno poético con que Jiménez ya ejerce la escritura en la que se va a articular su siguiente libro, *La ciudad*[6], donde su voz adquirirá una incuestionable solidez, abriendo un nuevo espacio en la lírica joven del momento y anticipándose, como luego veremos, a lo que habría de aparecer, algunos años después, como revolución novísima, una revolución más aparente que real, más temática que «estructural».

La ciudad: un libro renovador

En 1964, Diego Jesús Jiménez obtiene el Premio Adonais con este pequeño volumen estructurado en siete largos poemas o «rondas». Llama la atención el notable salto

[5] *Al igual que se ha acuñado justamente el término «Escuela de Barcelona» para definir al grupo de poetas del 50 compuesto por Gil de Biedma, Barral, Goytisolo y Costafreda, creo que existe, con rasgos claramente definidos, una «Escuela castellana» sobre la que muy poco o nada se ha escrito (Rodríguez, Carriedo, Crespo, Sahagún, Cabañero, Grande, Jiménez, Tundidor ...)*

[6] La ciudad. *Diego Jesús Jiménez. Adonais. Madrid, 1965*

cualitativo que este texto supone respecto a sus entregas anteriores. Es un libro redondo, de rigurosa unidad, un largo canto. Su concepción estructural nos remite a los largos poemas —poemas/libro— de Paz o de Eliot o, en otra dimensión, de Vicente Aleixandre. En el fondo —incluso formalmente—, *La ciudad*, más que una suma de poemas de dispar temática, es un solo y largo poema con vocación totalizadora. La ciudad es el universo, es la expresión sublimada de todos los fantasmas del autor: su cosmovisión, la geografía del hombre. Llama la atención, en este sentido, el flujo existencial que recorre el libro a pesar de la temprana edad del autor. La temática que aborda en cada una de las «rondas» tiene como sustrato una parcela de esa cosmovisión: *Ronda del agua, Ronda de la noche, Ronda de las piedras o Ronda del hombre* son estaciones de un trayecto unívoco que nace en el predio de la infancia *—Ronda de la noche—*. Si embargo y a pesar de todo, en esa noche el hombre sobrevive. Una supervivencia limitada no obstante. De precario horizonte en un tiempo oscuro, marcado por la derrota.

En el aire, en la conjura del ámbito donde se gestó la vida, en la Cuenca de la adolescencia, Jiménez encuentra una peculiar dimensión de la universalidad. Así, en la *Ronda del aire* concentra otro aspecto de la existencia humana: la permanente vuelta a las raíces como vía de proyección en el presente y en el futuro.

La piedra como testigo mudo y recipiente de la vida, como escenografía sobre la que el hombre construye su existencia *—Ronda de las piedras—*. La piedra que compone los edificios, los monumentos, parte de la memoria íntima, sí, pero también de la colectiva. Sólo la piedra queda de lo que fuera la magia de la infancia. Ese recorrido, intenso, real y mágico a la vez, tiene como colofón la *Ronda del hombre*, único apartado del libro compuesto de dos poemas diferenciados que, a su vez, indagan en dos parcelas de la existencia humana: el amor condicionado por un medio contradictorio («Eran de familias distintas en el pueblo» es el verso que cierra el poema *Despedida*) y el imposible retorno físico al origen: «Si volviese a la casa/ negaría la paz».

La ciudad como texto anticipador

La ciudad (al igual que ocurriera, desde otra perspectiva, con *El mar es una tarde con campanas*, de Antonio Hernández, o con *Las piedras*, de Félix Grande) es un libro con una profunda carga innovadora cuya lectura hoy, un cuarto de siglo después de su publicación, revela, entre otras cosas, cuánto de promocional hubo en la operación castelletiana de 1969 y en el quehacer anterior a ese año de algunos novísimos. El clima «mágico» que, en 1964, transpira este breve libro —o largo poema— supone una transgresión superadora[7], tanto desde el punto de vista del lenguaje como del orbe imaginativo, de los caminos que iniciara Claudio Rodríguez. Su pulso, que se mantendrá en *Coro de ánimas*, inaugura una etapa en su trayectoria —que habría de cerrarse, como veremos, con *Fiesta en la oscuridad*— caracterizada por la apertura de senderos hasta aquel momento poco transitados en la lírica de nuestro país y que hunden sus raíces, más allá de los parentescos con la poesía anglosajona más volcada hacia la visión gozosa de la naturaleza, en la mejor poesía en castellano: Aleixandre, Juan Ramón, Salinas, pero también San Juan de la Cruz. En *La ciudad* hay despuntes surrealistas, hay carga meditativa, hay una peculiar mística laica —que mucho tiene que ver con lo que venimos definiendo como «magia»— y hay una inquietante capacidad de universalización de los aspectos más locales —Cuenca y su geografía— de la experiencia del poeta.

Ese «clima» es fruto de un uso del lenguaje lleno de intuición y de logros. Las rupturas de verso, los encabalgamientos, la utilización del verso largo, de los tonos admirativos, de las interrogaciones, como mecanismos de intensificación estética y emotiva, contribuyen a dar a su poesía un tono de irrealidad. Estamos ante poemas llenos de quiebros, de conquistas metafóricas, ejercidos mediante un verso libre sin vacíos rítmicos, eficaz y fluido.

Esa técnica la encontraremos, dos años después, en *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, cuya novedad con respecto a *La ciudad*, sólo temática, ambiental, forzadamente cosmopolita —y, por ello, menos radical (de raíz) y menos perdurable—. La identidad tonal, la semejanza en los giros y factores como el uso de palabras de origen rural y relativas a la brujería en ambos libros (pezuña de diablo, conjuros, curanderismo, brujas, adivinadoras,

[7] *El término* superador *en este caso no debe entenderse en sentido comparativo, sino de acceso a un camino personal distinto partiendo de una influencia constatada.*

aparecidos, milagrería) son tan llamativas y evidentes que podría llenar varias páginas con ejemplos extraídos de ambos libros. Pero aún hay más: Diego Jesús Jiménez, en *La ciudad*, utiliza términos —de forma medida e integrados en su cosmovisión de raíz rural— que después serían acuñados hasta el empacho en la terminología novísima: *templos, criptas, organda de Israel, friso, plateados salmos, molduras, góndolas, bóvedas, encajes,*son palabras extraídas de *La ciudad* cuya inserción en el texto se produce en perfecto engarce con otras de procedencia popular, propias del lenguaje cotidiano.

Este análisis comparativo —obligadamente breve— tiene un doble objetivo: demostrar cuánto de artificialidad hay en el establecimiento de la ruptura estética de los 60 con la aparición del libro de Gimferrer, de un lado, y de otro, afirmar con rotundidad que cuando este libro aparece la ruptura estaba servida de antes, como demuestra lo expuesto. Sin embargo, creo que conviene destacar un aspecto que, a mi juicio, hace *cualitativamente* más profunda la innovación de *La ciudad* (y, en otro plano, de los primeros libros de Hernández o de Grande): su aliento existencial, su voluntad —trocada en logro— de hacer poesía de la vida y no de la cultura —cosa que, todo hay que decirlo, han hecho todos los grandes poetas, de Eliot a Cavafis, pasando por Stevens o William Carlos Williams—, en un ejercicio estrechamente vinculado a la experiencia.

Coro de ánimas: la vuelta de tuerca

Con *Coro de ánimas* Jiménez obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1968. Se trata de un libro algo más extenso que *La ciudad*, con una mayor variedad de registros y, por ello, menos unívoco aunque persevere y ahonde las claves de mayor calado de aquél.

De *La ciudad* pervive en *Coro de ánimas* ese pulso existencial que bebe en las aguas de la infancia y de la adolescencia y que tiene como escenario una Cuenca, en este caso ensanchada en su horizonte vivencial hacia la dimensión castellana, de la que se nutren buena parte de los impulsos desencadenantes del acto creador. Las novedades residen en la incorporación de nuevas zonas de *experiencia creativa*, a saber: el amor, cargado de componentes cotidianos, en el trayecto que va de la primera experiencia sexual a la vida diaria compartida; la muerte como reverso que habita en todo acto de felicidad, como símbolo de lo que fuimos, como certificación de lo irreversible del paso del tiempo: habita, parece decirnos Diego Jesús Jiménez, en todo acto, hasta en el aparentemente más alejado de la oscuridad y del vacío; la propia vivencia literaria, con poemas en los que visión de la realidad y homenaje y reconocimiento a otros poetas —Vallejo, Machado, Alberti...— se funden en un tono peculiar, como luego veremos. De estas tres zonas tal vez sea la muerte, la amenaza de la oscuridad, en lo que tiene de símbolo de quiebra de espacios vitales especialmente queridos —no es casual el título del libro— lo que con más fuerza impregna los poemas.

El amor emerge en el territorio adolescente. Jiménez lo busca ahí como tal vez el hombre no necesariamente poeta busca lo que fuera el primer amor en cada nueva experiencia de un modo obsesivo. Algo así como la expresión poetizada de un peculiar «mito del eterno retorno», que diría Eliade.

La muerte, que llega a penetrar incluso los poemas de amor, se hace centralidad en la segunda parte del libro, ocupando con impulso totalizador dos de los cuatro poemas que la componen —los dos más extensos—. Símbolo de clausura, gozne de una puerta que cierra un mundo, para Jiménez —hay un cierto sustrato manriqueño en esa visión— la muerte es un vendaval que arrastra piezas de nuestra intimidad, de nuestro ser y de nuestro pasado. Los dos poemas referidos —*Funeral* y *Noche de navidad*— tocan el hueso, la dolorosa médula de la experiencia humana, con una estremecedora precisión en el uso del lenguaje y, pór ello, con una eficacia —literaria y sentimental— implacable.

Noche de navidad es, en este sentido, un poema urdido con precisión relojera, un poema en el que se mezcla lo visionario y mágico con los impulsos emotivos, en el que su compleja elaboración se apoya en la intuición y en la sorpresa, en el «gozoso dolor» con que imaginativamente restituye a la vida —una vida entre lo real y lo suprarreal— al padre muerto. Hay un tono místico en estos poemas que nos recuerda a San Juan, una expresión poética concentrada —afilada— al máximo. No sobra ni una sola palabra.

La tercera parte del libro se nutre de una experiencia diversificada que va de la transformación en poema de

vivencias del presente —siempre traspasadas por la memoria— hasta la especulación indagadora en la experiencia trágica de otros poetas —Machado, Vallejo—, con evidentes conexiones con la realidad políticosocial del país en ambos casos, con la muerte —otra vez— haciéndose presencia, sombra y desolación.

El conjunto de los poemas de *Coro de ánimas* supone un salto cualitativo en la obra de Jiménez también desde el punto de vista estético. Hay un cierto adelgazamiento formal, una voluntad de contención, una actitud más reflexiva —que a veces nos recuerda a William Carlos Williams en el aspecto «experiencial» y a Stevens en la visión de la naturaleza en fusión con el hombre—, que, sorprendentemente, no supone descuido en el uso de un lkenguaje brillante, lleno de escalonamientos, de desafíos verbales, que propician ese clima de intemporalidad, de magia, que sacude el libro de principio a fin.

Fiesta en la oscuridad

Esta tercera entrega de Diego Jesús Jiménez aparece en 1976, en pleno apogeo de la llamada poesía novísima. Su publicación en una editorial de provincias de escasa proyección nacional hizo que su impacto fuera limitado. Sin embargo, se trata de uno de los libros más sólidos aparecidos en la década. Estamos ante un canto integral a la vida. A sus potencialidades y a sus limitaciones, a sus manifestaciones más prosaicas y a los caminos sublimados por la vía del arte. Soledad y amor, vida y muerte, religión como atadura y arte como liberación. Sobre esos componentes y mediante un despliegue extremadamente cuidado de recursos verbales —en parte ya experimentados en sus anteriores libros— Jiménez hace más completa y honda la cosmovisión que alienta en la globalidad de su obra.

Quizá sea el poema que da título a este libro el más intenso de todos, el que sintetiza el temblor de fondo que de la primera a la última página lo recorre. La imagen de la muerte —simbolizada en un ciervo abatido en cuyos ojos abiertos se refleja la fiesta— y de la vida, del presente y del pasado, del puro amor y del amor sucio, de la madurez escéptica y distante y de la niñez y adolescencia entusiastas, perdidas y añoradas a la vez. Un poema total, difícil en su factura y desasosegador, inquietante, como una hoguera iluminando la noche de la muerte —o de la vida—.

Junto a tales motivaciones,*Fiesta en la oscuridad*—el título es de por sí expresivo— es también una acerada disección de la doblez del hombre, del disfraz y la mentira a la que recurre las más de las veces para sobrevivir. También del miedo como refugio ante la frustración y la soledad.

La segunda parte del libro tiene un factor desencadenante dual: Cuenca, sus ríos, sus piedras, sus íntimas evocaciones, de un lado; la pintura —Martínez Novillo, El Bosco, El Greco—, de otro. Hablo de «factores desencadenantes» porque Jiménez utiliza los poemas como mecanismos de penetración en el paisaje y en la pintura para poner en pie la cosmovisión arriba apuntada. Tal vez la incorporación del color —de los colores— y de su simbología evocadora (verde venenoso, gris plenitud, ocre que hiere, rosa que arde, amarillo agrio...), el desentrañamiento, a través de la poesía —otro modo de pintar— de sus significados más hondos, expresen una profundización en su visión de la realidad y de sus signos —en este caso, de la realidad trascendida del arte—.

Desde el punto de vista estético, *Fiesta en la oscuridad* es, tal vez, el libro de Jiménez más próximo a una escritura surrealista —un surrealismo no automático, sino controlado, lleno de imágenes de una racionalidad subyacente—, pero también intensamente vívido y, por ello, vinculado a la experiencia. También el que más se remansa en referentes culturales. Sin embargo, hay una diferencia radical respecto al muestrario de referentes culturales de que hacen gala los poetas novísimos: la poesía de Diego Jesús se construye con piezas procedentes de la propia vida, no de la vida o de la cultura de otros.

La utilización del verso largo y denso en ningún caso deriva hacia la expresión gratuita, carente de significado. Es el mecanismo adecuado para la motivación sobre la que el libro se levanta y articula. Tal vez Aleixandre, el Lorca de *Poeta en Nueva York* —de modo muy matizado— o los poetas anglosajones de los años 20, tengan algo que ver en este peculiar modo de entender y hacer la poesía.

Bajorrelieve: ¿el comienzo de una nueva etapa?

Aunque la mayor parte de los poemas de este libro fueron escritos entre 1976 y 1978, no es menos cierto que la incorporación de otros y las múltiples correcciones a que Diego Jesús Jiménez ha sometido a los iniciales nos permiten hablar de un libro elaborado a lo largo de catorce años. Entre 1976 y 1990 sólo han aparecido poemas de nuestro autor en contadas revistas y publicaciones especializadas. Ese largo proceso de construcción ha dado lugar a una colección de poemas fuera de lo común, que rompe, por las elevadas cotas de autoexigencia formal y por el tormentoso sustrato que la alienta, con las líneas dominantes en el panorama poético del país en el comienzo de la década.

A pesar de que algunos críticos han subrayado como datos esenciales a tener en cuenta su magnífica elaboración desde el punto de vista del lenguaje y sus despuntes culturalistas, creo modestamente que los tiros van, en lo que considero sustancial, por otro lado. Dos son las líneas de fondo sobre las que se levanta el monumento poético que es *Bajorrelieve*: la preocupación obsesiva por la propia poesía, por el arte como prolongación/transgresión de la propia experiencia vital de un lado; la vivencia histórica, la propia peripecia del hombre inserto en un tiempo en permanente mudanza y al que no son ajenas las contradicciones de la sociedad, de otro.

Sobre ambas líneas se advierte un proceso apasionante: el descubrimiento de zonas oscuras que se van iluminando, desbrozando, en el propio acto creador, en la propia escritura.

Estamos, además, ante la muestra palpable de que hacer poesía desde el empeño estético, desde la intuición y la investigación en el terreno del lenguaje, no sólo no está reñido con las preocupaciones humanas y sociales, sino que se complementan, se refuerzan mutuamente. Esa es una de las grandes conquistas de Diego Jesús Jiménez en *Bajorrelieve.*

Cinco son los poemas que me parecen más expresivos de la capacidad innovadora que presenta este libro. Poemas que no dudaría en calificar de obras maestras tanto por su factura como por el componente de emoción/goce/desasosiego que transmiten: *Poema en Altamira, Color solo, Tiempo desolado, Concepción del poema* y el que da título al volumen, *Bajorrelieve.*

En *Poema de Altamira* late una indagación acerada, sin concesiones, en el proceso de gestación de la obra artística —que nos recuerda las elaboraciones teóricas de Arnold Hauser en torno al origen del arte—, en el primitivo impulso del hombre. Es un inquietante y mágico acercamiento al misterio de la creación y en consecuencia, de la propia poesía.

No otro es el objetivo —desde otra perspectiva— que el poeta logra en el poema titulado *Color solo.* Jiménez busca el fondo. Investiga. La percepción de un solo color, el verde, es el trasunto por donde penetra la vida, una vida cuyas galerías más íntimas sólo pueden ser iluminadas por la acción creadora del hombre: síntesis de totalidad el verde. En él trabajan la alegría y la esperanza, la incertidumbre y el llanto, el silencio, la despedida, la crueldad, la infancia, la inocencia. No existen precedentes —ni siquiera en el Alberti de *En la pintura*— en la poesía española en los que sobre la imagen de un solo color se construya un espacio tan universalizador.

Ese proceso indagador alcanza su máximo nivel en *Concepción del poema.* En este caso la materia no es el color o la evocación del arte rupestre y originario de Altamira. Es la propia palabra el territorio a investigar y redescubrir. Son sus potencialidades como material de composición artística y el propio proceso íntimo que vive el poeta en su utilización lo que constituye el hilo conductor de este poema. Diego Jesús Jiménez incorpora una novedad técnica: el tono meditativo es predominante y hay un cierto coloquialismo que estaba ausente en su obra anterior. Un coloquialismo, no exento de ironía, que parece evidenciar el nacimiento de una nueva fase en su trayectoria. *Concepción del poema* tiene, desde esa óptica, algo de anticipo.

Hasta aquí la vertiente metapoética, de reflexión sobre el propio acto creativo/artístico —la poesía— que gobierna *Bajorrelieve.*

Pero, como arriba decíamos, esa vertiente no agota los caminos abiertos con este libro. La preocupación por el hombre y su circunstancia histórica, la visión dialéctica de su existencia, de sus relaciones con otros hombres, no exentas de contradicciones de carácter social, es otra de las grandes vías de indagación. Si ello ocurre, de modo general, en casi todos los poemas del libro —incluso

en los más metapoéticos—, en *Bajorrelieve*, poema que le da título y, a la vez, lo cierra, esa preocupación, abordada desde el rigor estético más extremo, es omnipresente. Se trata de un largo poema dividido en diez «capítulos» en el que la vida y los condicionantes que obstaculizan su pleno desarrollo —de naturaleza social, política incluso— es diseccionada de un modo profundo y preciso al tiempo. Es un poema cívico implacable, un largo canto al hombre. Una sabia combinación entre la visión de la historia en movimiento y, a la vez, paralizada en la piedra del bajorrelieve —símbolo de dominación—, recorre de principio a fin el poema. Esa sensación, totalizadora donde las haya, es recogida en una imagen precisa —y poéticamente magistral—: *Alguien/ sobre un corcel de ojos vacíos, reflejado en el agua del estanque huye/ apresado en la piedra.*

Huir y, al tiempo, estar *apresado en la piedra.* Una imagen que expresa el contenido de fondo de esta pieza, que pone de relieve las sólidas ataduras de una historia forjada en el Medievo y cuya huella pervive. La religión como instrumento coercitivo, la falsa cultura, la opulencia construida sobre la miseria de los más, la pura supervivencia de los desafortunados, la crueldad, la desolación, el escaso valor de la muerte cuando de mantener privilegios se trata, todos esos factores, parte consustancial de la historia del hombre, aparecen trocados en obra de arte en *Bajorrelieve.*

Diego Jesús Jiménez rompe, con este poema, los convencionalismos que han venido levantándose, desde presupuestos más que artificiales, en nuestra historia literaria en torno a la poesía y sus contenidos «sociales». La poesía, para ser tal, para adquirir la perdurabilidad del arte, sólo requiere calidad en su elaboración, autoexigencia formal. La parcela de realidad o de experiencia de que se nutra es indiferente. Sólo las palabras dispuestas por el complejo oficio del poeta dan la dimensión artística a lo escrito. Y en este caso, *Bajorrelieve* es un poema con aliento propio, de largo alcance, en el que fondo y forma se articulan en un material desasosegador y gozoso.

Manuel Rico

La carreta del amor y de la muerte (Notas a una excelente edición*)

0. Travesía de las aguas amargas

En cuanto lector —es decir, en cuanto persona que experimenta una profunda, peculiar e inevitable transformación en el trance de emprender la travesía de esas aguas, siempre agridulces, que es la lectura de todo texto literario— , de mí sé decir que conservo una memoria circunstancial nítida del escalofrío primero y del temblor final de la aventura vivida en cada una de las primeras lecturas de un apretado manojo de libros: el archivo del recuerdo alberga, fichados con etiquetas de cronotopos individualizados, precisos e indelebles, algunos títulos que, unidos a nombres concretos que se les corresponden por línea paterna, forman parte sustantiva de mi auténtica y mejor reserva interior.

Tales son, entre otros, y en concordancia con el motivo concreto de las páginas que siguen, algunos de esos títulos y de esos nombres: *Los de abajo* (1916), del mejicano Mariano Azuela; *La vorágine* (1924), del colombiano José Eustasio Rivera; *Don Segundo Sombra* (1926), del argentino Ricardo Güiraldes; *Doña Bárbara* (1929), del

* *Enrique Amorim,* La carreta, *edición crítica de Fernando Ainsa (coordinador), Madrid, Colección Archivos, 10, 1988, 484 pp., 16,5 × 23,5 cms.*



venezolano Rómulo Gallegos; *Huasipungo* (1934), del ecuatoriano Jorge Icaza; *El mundo es ancho y ajeno* (1941), del peruano Ciro Alegría; *Todo verdor perecerá* (1941), del también argentino Eduardo Mallea; *El señor presidente* (1946), del guatemalteco Miguel Angel Asturias; *Pedro Páramo* (1955), del también mejicano Juan Rulfo; *Hijo de. hombre* (1960), del paraguayo Augusto Roa Bastos; *El siglo de las luces* (1962), del cubano Alejo Carpentier; *Rayuela* (1963), del también argentino Julio Cortázar; *Paradiso* (1966), del también cubano José Lezama Lima; *Cien años de soledad* (1967), del también colombiano Gabriel García Márquez...;y *La carreta* (1932), del uruguayo Enrique Amorim.

Todo lector medianamente devoto de la narrativa hispanoamericana convendrá conmigo en este hecho: si no están todas las que son, las que están sí son, todas, obras radicalmente básicas, al tiempo que frutos esplendorosos de un lenguaje común en lo fundamental y asombrosamente plural en lo estético-literario.

Realicé la primera lectura de *La carreta* en un ejemplar de la colección «Biblioteca contemporánea», de la Editorial Losada, de Buenos Aires. Tengo ahora mismo delante de mí aquel —este— humilde libro de páginas amarillentas y anaranjada cubierta. Pertenece al grupo de los que llegaron hasta mí y se quedaron conmigo para siempre. Los números cantan: este humilde libro canta, en cuatro números, la suerte de una fecha: 1952. Entonces no, pero ahora sé que esta fecha tiene importancia decisiva: se trata, nada menos, que de la edición —la sexta— declarada como definitiva por su autor, a treinta años de la primera (1932), y a ocho de su encuentro con la muerte (1960).

La nostalgia es el rasgo distintivo de todo renacimiento. A nadie extrañará, pues, que me sienta invadido por una ola de intenso placer nostálgico al ver cómo renace entre mis manos, en especialísima y engalanada edición *La carreta*, de Amorim, de la que ofrezco a los lectores de *Cuadernos Hispanoamericanos* una breve descripción informativa, seguida de algunas apostillas de apreciación personal. Entiéndase que, tanto la información como las apostillas, tienen por objeto la edición misma y no la novela de Amorim. Quiero decir que no se pretende aquí hacer un estudio más sobre *La carreta*; se trata tan sólo de dar cuenta de la aparición de esta nueva edición y de escribir unas notas acerca de ella, con la intención de alertar a los distraídos para que no la dejen pasar con indiferencia por delante de su puerta; de una cosa así podrían lamentarse luego, cuando la indiferencia, consciente o no, fuera ya irremediable; lamentar las cosas es, indefectiblemente, reconocer que se han perdido.

1. Descripción informativa, o información descriptiva —tanto da

Esta edición, calificable como valiosa —también en el P.V.P.—, forma parte de una colección de empeño multinacional y de cooperación ecuménica, auspiciada por la UNESCO. *Cuadernos Hispanoamericanos* ha dado ya cumplida noticia de ella en sus «Fichas americanas» (Cfr. *CH*, 469-70, julio-agosto, 1989, p. 315). Ello me exime de aportar detalles que alargarían innecesariamente esta líneas. Remito al lector interesado —¿y qué lector no lo va a estar ante tan suculenta oferta?— a las mentadas «Fichas americanas».

El índice general del volumen se articula en cinco amplios apartados que a su vez ofrecen una no menos amplia panorámica que acoge datos acertadamente seleccionados acerca del autor, del texto de la novela, de algunas posibles lecturas de ésta,y un utilísimo «dossier» que se cierra, como es preceptivo, con una bibliografía sobre Enrique Amorim y sobre su obra literaria, desde un punto de vista crítico.

I. Introducción (pp. XIII-LV). Luego de dar F. Ainsa —coordinador de la edición— razón de la importancia de la obra literaria de Amorim, W. Penco nos cuenta la génesis de *La carreta*, novela que se revela como un texto terminal, fruto de una evolución constructiva en la que el autor fue integrando textos breves (cuentos) anteriores —pre-textos— salidos también de los puntos de su pluma, por lo que la escritura de la novela entera puede ser considerada como un proceso dinánico de nacimiento, crecimiento y maduración que cubre varias décadas de la vida del autor, constituyéndose, así, en una obsesión vital y vitalicia personal suya.

II. El texto (pp. 1-228). De nuevo es Wilfredo Penco quien nos presenta el texto auténtico de *La carreta*. Es un texto críticamente solvente que se nos brinda en una aguda disposición tipográfica gracias a la cual, en cada página —y, por consiguiente, en cada momento de la

lectura—, el lector tiene ante sí: a) el texto definitivo de la novela, es decir, el de la 6ª edición citada —la de 1952—, que es el expresamente diputado como tal —como definitivo— por Amorim —nadie ignora que, en crítica textual, es doctrina generalmente admitida que la autoridad del autor es *suprema lex*—; insisto en la eficacia pragmática de la disposición editorial: en ella, el texto base, impreso en caracteres de muy fácil lectura, ocupa en cada página, a lo ancho y en vertical, dos tercios de la caja; b) notas marginales y notas a pie de página; en las marginales, colocadas siempre a la derecha del texto base, en tipos pequeños, se encuentran todas las variantes de la primera edición (1932), y, por tanto, las de la tercera (1933), que es una reimpresión de la primera; en las notas *ad calcem* están las variantes de la quinta edición (1942), edición de enorme importancia porque supone un cambio estructural de la novela ya que incorpora a su texto un nuevo capítulo, el XIV, con lo que el XIV de las ediciones anteriores se convierte en XV; la edición definitiva (1952) invertirá el orden de los capítulos XIII y XIV de la quinta edición, lo que quiere decir que el capítulo nuevo, añadido en esta quinta edición, el el XIII de la edición definitiva (1952), razón que justifica el hecho de que ese capítulo no tenga aquí notas, ni al margen ni al pie del texto base; la segunda y cuarta ediciones no son tenidas en cuenta porque no aportan nada críticamente destacable. El texto queda, pues, analíticamente dispuesto en todos los pormenores de su fabricación —o ejecución— por referencia al texto base que, por expresa voluntad del autor, debe ser tenido como «el auténtico» a efectos de recepción, de transmisión y de uso lector. En apéndice son ofrecidos al lector —impresos— los originales —manuscritos unos, otros mecanografiados— de algunos capítulos, con las indicaciones críticas (cifradas) pertinentes, convirtiéndose, así en elementos utilísimos para la investigación del texto mismo y para su más profundo conocimiento en cualquiera de las múltiples perspectivas o enfoques que el estudio de la obra en sí, y en sus entresijos de composición, puede y pueda soportar, bien por necesidades de estudio, bien para mera satisfacción de curiosidades eruditas.

III. Historia del texto (pp. 229-274). Con un rigor metodológico cargado de sentido común —cosa no siempre posible de afirmar en ediciones del talante de ésta—, se ofrecen al lector tres estudios sobre la obra editada: el primero, de Mercedes Ramírez de Rosiello, trata del autor y su circunstancia —hombre, escritor, obra literaria—, haciéndose el justo desdoblamiento entre el hombre biografiable y el hombre escritor; el segundo, de K.E.A. Mose, intenta una profundización en la producción de *La carreta*, siendo considerada ésta en su estructura como novela y en el simbolismo que entraña en cuanto vehículo trashumante; el tercero, de Fernando Ainsa, se centra en la información externa y, en concreto, en el destino crítico que la obra de Amorim tuvo en su momento y en el que le corresponde cara al futuro.

IV. Lecturas del texto (pp. 275-372). Este es el apartado propiamente crítico-hermenéutico de la monografía en que la edición quiere convertirse. Encontramos en ella cinco estudios-ensayos interpretativos de desigual factura, pero aprovechables los cinco en cuanto subsidios eficaces para una lectura personal documentada. El primero, de K.E.A. Mose, propone una lectura temática de la estructura de *La carreta* en cuanto expresión analítico-simbólica de la visión que Amorim tiene del campo rioplatense: tiempo vagamente sugerido, ambiente rural y social, tiempos que bullen cargados con el peso de una vida reducible a estampa preñada de sentidos ácidos (negativos), etc., girando todo sobre el eje mítico de la carreta y el oficio erótico-thanáthico de las quitanderas. El segundo, de Ana María Rodríguez Villamil, despliega el abanico de mitos, leyendas, supersticiones y creencias populares que subyacen en la novela en cuanto realidad escritural asumida y elaborada literariamente; subraya la autora los mitos de «la fuerza perdida» (Matacabayo), del «Norte» como dirección de una salvación utópica, de «la carreta» misma como marca de un destino de continuo errar, de inseguridad, de incertidumbre y de precariedad, del «caballo blanco» como signo dialéctico de la vida y de la muerte; y afirma que los «temas» fundamentales de la novela son estos tres: el *amor*, la *locura* y la *muerte*; todo ello, sobre el telón de fondo de una naturaleza física cuyo impulso cósmico provoca la identificación de todos los seres. Fernando Ainsa hace una lectura de la novela desde el punto de vista temático de la prostitución itinerante, «de larga tradición en la narrativa latinoamericana», dice, resultando sumamente sugestiva la cuestión que plantea acerca de la existencia histórico-real o no de tal fenómeno. El estudio de Huguette Pottier es lingüístico, léxico y estilístico, con especial aten-

ción a los regionalismos y particularismos, y distinguiendo claramente entre el discurso normativo propiamente dicho y los diálogos de los personajes; de este estudio, rigurosamente técnico emerge el habla específica del área lingüística rioplatense y su productivo aprovechamiento estético por parte de Amorim. El último, en fin, no es un estudio comparable a los cuatro anteriores, pero su interés pragmático no es menor; se ofrecen cuatro interpretaciones de vocablo «quitanderas», fundamental en *La carreta* y saturador léxico de todas sus páginas: las interpretacioners no son coincidentes, pero —polémicas aparte— el lector sabe a qué atenerse, ahuyentando falsas suposiciones que, tal vez, alimentara de forma confortablemente pacífica.

V. Dossier (pp. 373-484). Se trata, como la palabra indica, de un conjunto de documentos que se constituyen en un informe. Consta éste de cuatro partes: *1ª)* Pre-textos: son los siete cuentos escritos por Amorim antes de escribir *La carreta* y que integró en ésta, siendo, por tanto, piedras fundamentales (cimientos) de la novela misma, en consecuencia, elementos genéticos de importancia estructural suma (Cfr. *Introducción*). *2ª)* Documentos sobre los destinos de *La carreta*. Tratan estos documentos del hombre Enrique Amorim, del que se afirma: que fue una existencia de vanguardia —«un ejemplar único en su generación» (Carlos Martínez Moreno)—; que fue un modelo dinámico de americanismo total— —«pertenece a ambas orillas» (Ricardo Latchman, chileno)—; que fue un paradigma de escritor que hizo de la literatura razón de vida —«identidad entre Amorim hombre y Amorim escritor» (Alfredo Gravina)—; y que fue un escritor comunista —«un ingeniero del alma, una representación veraz, históricamente concreta, de la realidad en su desarrollo revolucionario»—. *3ª)* Documentos que reproducen las reacciones de la crítica ante la narrativa de Amorim antes de la aparición de *La carreta* en 1932, y por supuesto, posteriores a esa aparición y a la de las ediciones que siguieron, al tiempo que declaraciones de Amorim mismo sobre el oficio de escritor y sobre su propia escritura: son declaraciones de honda sinceridad y de interés especial, dada la pluriforme personalidad suya que se derramó eficazmente en campos muy diferentes, desde la narración breve hasta la novela, pasando por el periodismo y la producción cinematográfica. *4ª)* Se centra, de forma analítica y alfabetizada, en el léxico de la pampa, del paisaje, de la flora, de la fauna, de las categorías sociales, de la indumentaria y utensilios familiares, de los juegos y diversiones, del talante y comportamiento de los habitantes pampeanos, de sus actividades y medios de locomoción (¡la carreta¡); es un diccionario imprescindible para realizar una lectura —por simple e ingenua que se pretenda— de la novela de Amorim, y ha sido elaborado por Huguette Pottier Navarro.

El libro termina con una bibliografía de la obra de Enrique Amorim y sobre la la obra de Enrique Amorim.

2. Apostillas personales

Mis reflexiones tienen por objeto una edición concreta de *La carreta*, de Amorim. Dígase, entonces, que forman parte de la reseña o recensión que estoy haciendo de esa edición. Pero también yo —como cada hijo de vecino— soy dueño de mis propias reflexiones; o así me lo creo. Toda reflexión objetiva resulta ser, pues, inexorablemente subjetiva; por fortuna. No en vano, el DRAE enseña que «apostilla» es «acotación que interpreta, aclara o completa un texto»; y no hay operaciones de interpretar, aclarar o completar un texto sin sujeto que complete, aclare o interprete; las acciones son propias de la persona, decían los maestros de la escolástica; y el sujeto-persona aquí soy yo. Valga esta reflexión previa a mis reflexiones como justificación válida de lo que viene arreo, sin excluir mi gusto particular, que también creo tenerlo, y a prueba de palos. Más numerosas pudieran ser mis apostillas, pero, en atención a la brevedad que la reseña exige, las produciré a tres. Son las que siguen.

2.1 Pelea de la pluma y la palabra. Si una cosa queda luminosamente clara en esta edición crítica de *La carreta* es que el escritor —todo escritor— está, por el simple hecho de escribir, empeñado en una guerra sin cuartel contra la opacidad granítica y porosa del lenguaje que se resiste a rendición sin condiciones sobre el campo indiferente de la cuartilla en blanco; tal el tópico enseña. Queda claro, igualmente, que todo texto permanece abierto para el lector, por supuesto, pero también para el autor, mientras éste no decida echarle el cierre definitivo. Queda claro, de la misma forma, que el texto es un ser siempre en proceso de hacerse, siempre *in fieri* —según expresión que enseñan, o enseñaban, los filósofos—,

es decir, que es una obra abierta —Eco *dixit*—, un objeto en perpetua vigilia condicionada, un ser —lingüístico, como es evidente— siempre a disposición de... Queda claro, asimismo, que toda mejora —o lo que el autor considera como mejora— del texto se logra inexcusablemnte por medio de una operación, o de sucesivas operaciones, de poda —de catarsis, de austeridad tajante— de los elementos textuales ya existentes: los centenares y centenares —no hay hipérbole— de variantes —de «correcciones»— introducidas incansablemnte por Amorim cumplen todas, sin excepción, esta regla de rígida observancia. Queda claro, también, que *La carreta* es un producto obsesivo de su autor —no importan aquí los motivos conscientes o inconscientes de esa obsesión a niveles psicológicos— o, lo que es lo mismo, una «novela de aprendizaje» intrapersonal en la que el plano artístico se logra por el humilde y largo camino del mester artesanal. Queda claro, en consecuencia, que la novela es, considerada en sí misma, una teoría de la escritura narrativa, aunque Amorim no quisiera formularla —si es que no lo quiso—. Y queda claro, finalmente, que esa escritura narrativa se transforma en escritura lírica, justamente gracias a la brevedad concentrada impuesta por la disciplina expresiva. Personalmente, estoy convencido de que *La carreta* es una novela lírica. Advierto que un dato de importancia tal no es adecuadamente tratado en ninguno de los estudios guardaespaldas del texto en esta edición. Y lo lamento. Lamento también que no se nos haga presenciar *in vivo* al menos una de las peleas de la aludida guerra sin cuartel: la pelea textual de leísmo y loísmo. Pero el texto siempre gana, porque siempre la palabra vence a la pluma.

2.2 El espejismo de las ideologías. Amorim era comunista. Ignoro desde cuándo. Sé que su afiliación al Partido Comunista no se produjo hasta 1947, trece años antes de su muerte. En la edición que comento no se hace especial hincapié en su compromiso político ni en la repercusión —si es que la hay— de ese compromiso sobre la escritura —sobre el texto— de *La carreta*. Felicito a los especialistas por ello. Pero, en realidad, la felicitación tiene un destinatario individual imprescindible: el mismo Amorim. A mi juicio, su inteligencia, su astucia, su perspicacia —o las tres cosas juntas— eran de tan aguzada finura que le permitieron no doblegarse —ante sí mismo tampoco— a vender la primogenitura ni la universalidad estéticas de su novela por el espejismo de unas efímeras lentejas de ideología. Acertó. Conjuró el hambre ideológica con porciones sazonadísimas de realismo, de impresionismo, de expresionismo, de modernismo y de lirismo. De esta forma, el texto dice lo que dice, y lo seguirá diciendo, sin permitir impunes manipulaciones intratextuales de credo ideológico ninguno. En este sentido, cuando los estudiosos hablan en la edición de la génesis de la novela, corren un riesgo: el de la ambigüedad. ¿Por qué? Porque existió —¿existe aún?— una escuela crítico-literaria, llamada estructuralismo genético —atención al vocablo—, según la cual toda obra literaria es producto necesario e incoercible de unas determinadas circunstancias o condicionamientos sociales. Curiosamente, esa escuela —Goldmann y Cía.— profesaba una ideología declaradamente marxista. No se precisan más palabras para que la ambigüedad quede denunciada y, también, para que el lector esté avisado.

2.3 El tronco tradicional. *La carreta* es título que, a poco esfuerzo que el lector normal haga, queda conectado espontánemaente con realidades artísticas y literarias de una venerable y fecunda ancianidad: el «carro» del viejo Tespis, las «carretas» de los danzantes de la Muerte, la «carreta de heno» del Bosco, y su antecedente bíblico: «Toda carne es heno y todo su esplendor como flor del campo; la flor se marchita, se seca el heno» (Is. 40, 6-7), «el carro o carreta de las cortes de la Muerte» del capítulo XI de la Segunda Parte del *Quijote*, etc., etc. Desde este punto de vista, *La carreta* de Amorim es apocalíptica. Todo en ella es la constatación y la construcción de lo transitorio, de lo que avanza irremediablemente hacia la Muerte y hasta la Muerte, hacia el acabamiento, hacia el cesar definitivo: el amor es efímero, ocasional, triste consolación fisiológica; el elemento «festivo», la fiesta, es borrado desde las primeras páginas que nos representan un circo desencuadernado y en quiebra; no hay humor, no hay parodia, no hay ironía; la visión de la vida es una visión ácida, áspera, dura, pesimista, negativa; la Muerte es omnipresente en cada brizna de esa transitoriedad inútil que es el vivir..., y la carreta, hundiéndose en la tierra, no es símbolo de asentamiento doméstico tras una vida errante, sino acta testifical de su conversión en sepultura, de su defunción. Pervive un levísimo rayo de esperanza: el caballo blanco, camino del Norte, con las ancas doradas por el sol

del ocaso... A mi juicio, este ámbito dialéctico del vivir y el morir es el cordón medular de *La carreta*, al tiempo que el cordón de su unión a/con la tradición. Dicho de otra forma: esta dialéctica, sabiamente orquestada, es la que hace de Amorim un clásico. Me hubiera gustado ver desarrollada esta idea en la edición que estoy comentando. Comprendo, sin embargo, que también las páginas están sometidas, como la carreta, a la ley de la finitud, del acabamiento, del cesar...

Esta reseña mía también. Por eso termina aquí, dejándome el paladar empapado del sabor de las cosas buenas que gustan siempre y que siempre invitan a ser gustadas de nuevo. Como los manjares bien sazonados. Como los vinos de solera. *La carreta*, hilo conductor de la vida y de la actividad literaria de Enrique Amorim, acuciante obsesión suya a lo largo de más de cuarenta años, llamada de urgencia constante al logro de una inalcanzable perfección literaria, punto de síntesis integradora de otros textos introducidos en éste con intención unitaria y unificadora de toda su obra... *La carreta*, signo y símbolo de una escritura personal e inconfundible, «texto» —travesía— de una personalidad dinámica, y «obra» que remite —ya para siempre—, de manera objetivamente estética, al autor que la creó, la cuidó con mimo, y la fue conformando a su imagen y semejanza en/con una peculiarísima y laboriosa forma de construcción...

La edición comentada lo demuestra. Al menos, a mí me lo parece.

Francisco Martínez García



Un gran estudio de la copla popular española y flamenca

Francisco Gutiérrez Carbajo es un doctor en Filología Hispánica y licenciado en Filosofía, que se aficionó al arte flamenco junto a «cabales» como Andrés Raya y José Luis Ortíz Nuevo, en el madrileño Colegio Mayor San Juan Evangelista, donde en los últimos años sesenta y primeros setenta se llevó a cabo una gran actividad en pro del cante andaluz con conferencias y recitales. También frecuentó Gutiérrez Carbajo una importante «cátedra» flamenca de Madrid, el colmao «Gayango», donde, al lado de aficionados y flamencólogos, charlaban y cantaban más de una noche los cantaores Pepe de la Matrona, Bernardo el de los Lobitos, Juan Varea, Pericón de Cádiz, Rafael Romero, El Sernita de Jerez..., maestros consumados, y algunos nuevos artífices como Enrique Morente, sin olvidar a guitarristas de la talla de Manolo Cano o Perico el del Lunar, ni al pianista y compositor José Romero, inspirado siempre en los temas jondos.

Pues bien, Francisco Gutiérrez Carbajo, tiene ya en su haber una cuantiosa obra crítica en torno a la literatura española, en la que destacan títulos como *Semiótica de la poesía, Caracterización del personaje en la novela policíaca, Juan Ramón y Villalón, La hermenéutica del Quijote en María Zambrano, La canción de tipo popular en Juan Ramón Jiménez, Presencia de Vallejo en la poesía española* y *Cansinos Assens: un maestro de Borges,* entre otros. Pero ahora ha publicado su ensayo más importante has-

[1] *Francisco Gutiérrez Carbajo:* La copla flamenca y la lírica de tipo popular. 2 tomos. Col. Telethussa. Editorial Cinterco. Madrid, 1990.

ta el momento. Se trata de un trabajo digno de encomio, de un estudio que estaba haciendo muchísima falta. Lo ha denominado *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*[1].

Y es lo que se dice una obra de envergadura. *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, que obtuvo por unanimidad el Primer Premio de Investigación de la Fundación Andaluza de Flamenco, sita en Jerez de la Frontera, ha sido incluido, en dos tomos, en la prestigiosa Colección Telethusa de la Editorial Cinterco, la serie que dirige Juan Pedro Aladro, empeñado en prestar al flamenco el apoyo editorial que este arte merece y con la mejor prestancia gráfica posible.

En el libro de Gutiérrez Carbajo se advierte inmediatamente algo singular e importante: que en su autor se conjugan diversas cualidades: su conocimiento de la poesía culta y popular, su capacidad de análisis literario en todos los órdenes y matices y su condición de entendido amante del cante flamenco, por ejemplo. Naturalmente, todo ello reunido ha dado lugar a que su trabajo resulte sumamente completo y destaque sobremanera en su género.

En la introducción de *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, se nos explica: «Este trabajo lleva a cabo una incursión en dos campos que hasta hace poco se consideraban distintos y aún distantes: el de la copla flamenca y el de la lírica de tipo popular». Y tras dejar constancia de las obras más destacadas sobre ambos temas, nos advierte que sin embargo estaba incompleto todavía el estudio de la lírica tradicional sin la incorporación de la lírica del cante. Y en esa incorporación radica en primera instancia la originalidad del ensayo de Gutiérrez Carbajo, en llevar a cabo el análisis de las coplas flamencas «no como un género autónomo e insolidario sino inserto en un universo más amplio que no es otro que el de la lírica de tipo tradicional». Por lo que partiendo de esta premisa, el ensayista expone: «Llegar a demostrar esta última afirmación mediante el rastreo exhaustivo y minucioso por los antiguos cancioneros y por las diversas colecciones de cantes flamencos, sin olvidar tampoco el trabajo de campo, era el objetivo que inspiraba estas páginas». Indiscutiblemente, el objetivo ha sido logrado, y *La copla flamenca y la lírica de tipo tradicional*, es ya un título imprescindible en la bibliografía sobre la copla popular española y flamenca.

Pasemos, pues, a glosar sus características y contenido, no sin antes volver a la introducción, para tener presente esta conclusión previa: «Comparadas las composiciones que recogen los cancioneros flamencos con los de tipo tradicional en general, se pone de manifiesto que si desde el plano del contenido las diferencias no resultan significativas y sólo algunos temas como la muerte, las maldiciones, el Dios gitano o Undebel, etcétera, merecen un tratamiento especial, desde el de la expresión, las diferencias son más notables: si métricamente las coplas flamencas comparten con los cantos populares en general ciertas formas como la seguidilla común y la cuarteta asonantada o tirana, se han especializado, sin embargo, en la utilización de otras formas estróficas como la soleá, la soleariya y la seguidilla gitana. Desde el punto de vista lingüístico, el flamenco se ha especializado igualmente en el empleo de determinadas estructuras fónicas y léxicas —con importantes repercusiones en el plano estilístico— lo que obliga a considerar la lengua de estas coplas como una variedad especial dentro del sistema general del español».

Este argumento, que tal vez haya apuntado alguien alguna vez, nunca había sido expuesto con tanta propiedad, ni justificado como a lo largo de su obra lo hace Gutiérrez Carbajo, quizá porque como bien plantea y sostiene «la poesía flamenca, sin dejar de pertenecer a la lírica de tipo popular en general sino constituyendo una modalidad muy importante de la misma, se atiene a un código específico».

Y una vez inmersos en la lectura de *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, pronto nos apercibimos de que el trabajo ingente de Gutiérrez Carbajo sobrepasa con creces todo lo publicado al respecto hasta la fecha, incluso si uniéramos libros enteros, como por ejemplo *El cante flamenco como expresión y liberación*, de A. Carrillo Alonso, o *El cante flamenco vehículo de comunicación humana y expresión artística*, de Alfredo Arrebola, o también *El léxico caló en el lenguaje flamenco*, de M. Ropero Núñez. Y es así porque, efectivamente, la tesis de Carrillo estudia fundamentalmente el aspecto sociológico de las letras flamencas, la de Arrebola se limita al aspecto de comunicación de las coplas, y la de Ropero Núñez solamente se ocupa de las características del léxico, mientras que Gutiérrez Carbajo estudia y concluye con mucha extensión y muy puntualmente sobre ma-

tices de distinta índole, desde las teorías románticas a los niveles fónicos, morfosintácticos y semánticos, pasando por la cuestión terminológica, a lo largo de las mil y pico de páginas de su espléndido ensayo.

No es de extrañar por lo tanto que insistamos en la importancia de *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Una poesía, la popular, que como bien ha escrito Salustiano de Olózaga y transcribe Gutiérrez Carbajo en su tratado, merece protección «porque influye directamente en las costumbres del pueblo». Partiendo de tan indiscutible concepto, Gutiérrez Carbajo tras analizar cuanto sobre la copla popular se ha escrito y opinado por autores como Rodríguez Marín, Cansinos Assens y Larrea Palacín, principalmente, y los diversos cancioneros populares y la poesía popular de autor conocido, ha estructurado un estudio tan apretado y entramado como amplio, dividido en diversos capítulos, con un sentido verdaderamente abarcador, cualidad que lo hace merecedor de un comentario detenido, o al menos reseñador de la complejidad del tema.

En el capítulo primero, «Caracterización de la poesía popular», Gutiérrez Carbajo empieza por recordarnos que ya en la primera mitad del siglo XVIII, el helenista escocés Blackell, estudiando a Homero, «señalaba el ejemplo de los antiguos romances españoles de la verdadera poesía popular». Seguidamente se ocupa de las teorías románticas, apuntando que Herder, en 1788, consideró a los cantos populares como la «voz viviente de los pueblos o de la humanidad misma». Y después de comentar la reacción antirromántica, prosigue refiriéndose a las observaciones de Milá y Fontanals en torno a la copla, auténticamente curiosas e instructivas.

En un tercer apartado del primer capítulo de su estudio, el ensayista se detiene en las teorías de Bécquer acerca de las dos clases de poesía, la culta y la popular, expuestas en el prólogo que escribió para los cantares compuestos por Ferrán, donde dice: «Nótese cómo la mayor novedad que los cantos populares encierra, consiste principalmente en la verdad ingenua, en la expresión candorosa que están dichos, así los más altos como los más humildes conceptos». Finalizada su reflexión sobre la teoría becqueriana, Gutiérrez Carbajo pasa a examinar la opinión de Juan Valera sobre la lírica popular dejando claro que destacaba, como carácter especialísimo de ella, «el ser impersonal». A renglón seguido hace lo propio con la tesis de Joaquín Costa, quien no creía en la creación de la colectividad y sí en la reelaboración o recreación indispensable para «la pervivencia y propagación de la poesía popular». Luego repasa la postura de Menéndez Pelayo en torno a la lírica tradicional, un tanto contradictoria a lo largo de su vida y obra, como es lógico de un grandísimo interés. Igualmente, Gutiérrez Carbajo presta la debida atención a los escritos de Juan Ramón Jiménez sobre la poesía popular, a la que el poeta andaluz consideraba una imitación de las manifestaciones artísticas. También reflexiona el tratadista sobre los juicios que los poetas de la Generación del 27 emitieron al valorar la lírica popular, especialmente los correspondientes a Rafael Alberti y Luis Cernuda, estando este último de acuerdo con la definición que de lo popular hizo el poeta inglés William Wordsworth, aquel que creía que toda poesía es «un espontáneo desbordamiento de un sentimiento poderoso».

En su recorrido por las manifestaciones y escritos de los distintos teóricos del arte popular, Gutiérrez Carbajo también analiza los conceptos expuestos por Benedetto Croce, autor que sostiene que la diferencia entre la poesía popular y la poesía de arte, no puede ser nunca ni absoluta ni esencial. Y al estudiar las tesis de Menéndez Pidal, destaca primeramente la teoría pidaliana más significativa en relación con el meollo del tema: «La poesía tradicional es la que vive en variantes». Tesis, teoría, con la que cada día está más de acuerdo quien suscribe. Con Menéndez Pidal, Gutiérrez Carbajo se extiende todo lo necesario dada la importancia de sus estudios, y a continuación recoge los comentarios de Sergio Baldi, Margit Frenk y otros, con los que remata un magnífico capítulo, en el que asume una serie de conceptos no por variados menos explícitos y enriquecedores del entendimiento de la lírica popular.

Pero todas las indagaciones que Gutiérrez Carbajo nos ofrece en el primer capítulo de *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, se amplían en el segundo, al adentrarse en lo que podríamos llamar reconocimiento matizado de los estudios sobre el tema, a partir de la primitiva poesía lírica española, según las apreciaciones de Menéndez Pidal: «Esta poesía primitiva, tradicional —escribió el gran maestro—, vivió unas veces en contacto con la poesía cortesana, y otras muy lejos de ella». Tampoco se olvida Gutiérrez Carbajo de hacer hincapié en

que Menéndez Pidal reveló que Lope de Vega recogió en su teatro «la colección más rica de poesía popular que jamás se había recopilado».

Y en las páginas siguientes, registra las opiniones de Julio Cejador sobre la caracterización de la lírica popular, destacando entre otros de sus comentarios el que sigue: «La verdadera lírica castellana está en las coplas y cantares, que también comienzan a imprimirse en el siglo XVI, aunque no se hayan hecho de ellos los estudios que se han hecho sobre el Romancero». Adivierte asimismo que Cejador dijo que esta lírica fue «antiquísima y tan rica y hermosa como la epopeya». Prosigue el capítulo con la reseña y valoración de las opiniones de Dámaso Alonso, José Manuel Blecua, José Marín Alín, Margit Frenk, etcétera, por las importantes aportaciones de todos ellos al estudio del tema, para desembocar en unas conclusiones generales, entendiendo en ellas por poesía popular aquella que reúne las siguientes características: «Posee, de ordinario, un carácter anónimo; su principal vehículo de trasmisión, aunque no el único, lo constituye la tradición oral; en este proceso de difusión y trasmisión el pueblo la repite y la acepta como suya; este mismo fenómeno de su propagación colectiva, a través del espacio y del tiempo, introduce determinadas variantes que someten la canción a un nuevo proceso de reelaboración y recreación».

Otro capítulo de la primera parte de *La copla flamenca y la lírica de tipo popular,* es el dedicado a la cuestión terminológica, basándose Gutiérrez Carbajo en las tesis de Menéndez Pidal, Milá y Fontanals, Bello, Alonso, Blecua, Martínez Torner, Alvar, Díaz Roig, Frenk, Lázaro Carreter, Sánchez Romeralo y Valladares. Y a continuación emplea una docena de páginas en estudiar las teorías sobre la copla de Rodríguez Marín, el gran folclorista que opinaba que todo el sentir del pueblo está contenido en sus coplas, y se remarca que las investigaciones que realizó sobre la copla «abrieron una brecha en los estudios de su época y le confirieron un estatuto literario a una creación popular que venía siendo hasta entonces mirada con recelo por parte de los estudiosos». Igualmente, Gutiérrez Carbajo le presta un especial análisis a las reflexiones de Cansinos Assens sobre la copla andaluza, tan valiosas en todos los sentidos por considerar que constituye un testimonio de lo más sublime y profundo de la vida, y también que es un bello poema geórgico. Finaliza este capítulo con el comentario a las teorías desarrolladas por Arcadio Larrea Palacín en torno a la canción folclórica andaluza. Y en el cuarto hallamos la revisión de las analogías entre algunas coplas españolas y canciones de diversos países, tanto atendiendo distintas teorías como manejando el autor ejemplos bien explícitos, resultando su exposición de un enorme interés por lo clarificador e instructivo de su trabajo, extendiéndose en él a analogías entre algunas coplas castellanas y otras gallegas y catalanas.

En la página 192 de la obra se inicia un panorama general de los libros de coplas escritos por autores cultos a lo largo del siglo XIX, «porque de una gran parte de los cantares que vienen siendo considerados anónimos se conoce ya el nombre de su autor, y en algunos casos, hasta la fecha de su composición». Ocupándose Gutiérrez Carbajo puntualmente de las seguidillas o cantares de Valladares de Sotomayor, impresos en 1779; de los poemas-coplas de Augusto Ferrán, contenidos en sus libros *La soledad* (1861) y *La pereza* (1871), en los que se configuran dos formas básicas del cante flamenco: la soleá y la siguiriya:

Qué a gusto sería
sombra de tu cuerpo
todas las horas del día, de cerca
te iría siguiendo.

Y de las «armonías» y cantares de Ventura Ruiz Aguilera:

No te pongas colorada
al pasar por este valle,
pues como no tiene lengua
no contará lo que sabe;

De los cantares de Melchor de Palau, aparecidos en 1866; de los de Isabel Villamartín y Thomas; de las canciones para niños de Blanca Gassó y Ortiz; de las coplas melancólicas de Luis Montoto

Cien años después de muerto
han de quedar en mi tumba
cenizas de tanto fuego;

de los cantares amorosos y humorísticos de Cayetano de Alvear

Mi marido me tiene
como una higuera,
mucho fuego debajo
y encima leña;



de los copleríos de Serrano de Iturriaga, Julio González López, Narciso Díaz de Escobar.

Hay penas que pasan
y penas que duran.
Las de verse en el mundo sin madre
no se acaban nunca

y Juan Ramón Jiménez

Mil besos amantes
tal fuego tenía
que las flores que ha poco me diste
están ya marchitas,

en más de cien páginas prietas de certeros comentarios.

Francisco Gutiérrez Carbajo pasa después al estudio de las colecciones de coplas anónimas, empezando por la recopilación de seguidillas, tiranas y polos efectuada por Juan Antonio de Iza Zamácola, el autollamado «Don Preciso», publicada a principios del siglo XIX, para seguir con la colección de *Cantos, coplas y trobos populares,* recogida por Fernán Caballero, en 1859, en la que aparece esta versión de una popularísima siguiriya flamenca:

A clavo y canela
güele mi jazmín,
er que ni güelá a canela y clavo
no sabe estinguí.

A renglón seguido encontramos la glosa de las poesía populares colegidas por Tomás de Segarra en 1862, en las que figura la siguiente copla flamenca:

Quiero vivir en Graná
porque me gusta de oír
la campana de la Vela
cuando me voy a dormir.

También el cancionero popular de Lafuente y Alcántara, que data de 1865; los cantos populares españoles de Rodríguez Marín, editados en 1882, y los cantares populares recopilados por Palau, en 1900, que como los anteriores cancioneros citados, han requerido de Gutiérrez Carbajo un análisis rico en puntuales y oportunos comentarios.

La segunda parte del primer tomo de *La copla flamenca y la lírica de tipo popular,* está completamente dedicada a la poesía flamenca, designando con el término flamenca «un tipo de manifestaciones poéticas destinado al canto, que se ha configurado sobre unas estructuras métricas específicas como las soleares, soleariyas, seguidillas gitanas, etcétera, y que ha compartido con las canciones populares otras formas como la seguidilla simple y compuesta y la cuarteta asonantada o tirana». Y una vez estudiada la cuestión terminológica, Gutiérrez Carbajo hace referencia a los orígenes y las distintas etapas del flamenco, sin desechar ninguna fuente y haciendo uso de una abundante bibliografía, para a continuación adentrarse en el estudio de las coplas flamencas propiamente dichas, partiendo de su caracterización y glosando las distintas colecciones de composiciones anónimas, así como las originales de significativos poetas cultos, entre ellos Salvador Rueda, Augusto Ferrán y Manuel Machado, y al considerar los atributos flamencos de las coplas de este último, Gutiérrez Carbajo, para reforzar su opinión, transcribe el siguiente juicio de Luis Felipe Vivanco: «¿Qué lugar ocupa la voz de un poeta culto como Manuel Machado en el universo o planeta del cante, y en qué medida es voz cantada y no sólo simple palabra escrita? La repugnancia que en algún momento nos confiesa que siente por *la vil palabra escrita,* así como su resistencia a escribirla hasta no tenerla resuelta ya, y perfecta, en la mente, pueden ser consecuencia de su predilección por el oficio del poeta como cantor, o *cantaor*, que prefiere la voz a la palabra». Finalmente, como a manera de colofón, el ensayista hace referencia y comentario de los cancioneros publicados como apéndices de algunos tratados sobre el cante jondo, entre ellos *Memoria del flamenco,* de Félix Grande.

El tomo segundo de *La copla flamenca y la lírica de tipo popular,* se inicia con la exposición de los temas comunes a la copla popular y a la flamenca, desde los paremiológicos a los amorosos, sin olvidar los religiosos y extendiéndose con gran penetración en otros aspectos temáticos menos examinados con anterioridad, como son los de la ausencia o los desdenes. En estas páginas, Gutiérrez Carbajo demuestra además del buen saber acopiar ejemplos y documentación, su capacidad de valoración y entendimiento de los contenidos de los cantos populares, lo que igualmente demuestra al estudiar inmediatamente después los temas específicos de la copla flamenca —la referencia al mundo gitano, la *duca* o pena gitana, las maldiciones gitanas, las invocaciones y súplicas a Dios o *Undebel* y el insondable tema de la muerte—. Luego se ocupa de la organización de los contenidos de

las coplas flamencas atendiendo primero a la función dominante y después a la relación interestrófica.

Los aspectos formales de la copla popular en general y de los cantes flamencos, reciben de Gutiérrez Carbajo un tratamiento analizador verdaderamente amplio y detallado, repasando y glosando las correspondientes estructuras métricas, los aspectos estilísticos y los lingüísticos. Nunca se había llevado a efecto un trabajo de esta índole tan completo en relación con la copla flamenca, pues el autor de *La copla flamenca y la lírica de tipo popular,* matiza en su estudio sobre tipos de estrofas, la rima, la pausa, los vulgarismos, los rasgos andalucistas, los caracteres sintácticos más relevantes, y también estilísticamente, sobre los niveles fónicos, morfosintácticos y semánticos.

Y no podía faltar en una obra de tamaña categoría, el capítulo dedicado a las modalidades del cante jondo, desde los «tipos básicos» —las tonás, la seguidilla gitana o playera, la soleá y el tango flamenco— hasta los cantes folclóricos aflamencados, pasando por los «relacionados con los básicos» —cañas y polos, serranas y livianas, saetas, bulerías, cantiñas y los romances flamencos, así como por los cantes derivados del fandango andaluz: fandangos, tarantas, cartageneras y mineras, según la particular clasificación que de ellos realiza Gutiérrez Carbajo. La obra se cierra con un apartado para las conclusiones o síntesis de su contenido y una bibliografía muy completa y puesta al día sobre el tema. Sólo nos resta reafirmar que *La copla flamenca y la lírica de tipo popular* puede considerarse uno de los estudios que marcan un hito en la bibliografía filológica, por una parte, y por otra, una ensayo magistral que revela las características y los valores de la copla popular y flamenca en una dimensión y una variedad de matices nunca alcanzadas hasta la fecha.

Manuel Ríos Ruiz

Haroldo de Campos: La educación de los sentidos*

El poeta brasileño Haroldo de Campos desarrolla desde la aparición de *Auto do posseso* (1949-50) un singularísmo *percurso textual* en el territorio de la crítica, la traducción y la poesía. Su actividad está de este modo marcada por una diversidad de intereses que toman cuerpo y sentido en un solo sistema de cristalización. Superada la fase ortodoxa de la poesía concreta de los años 50, Haroldo de Campos ha persistido en una escritura que sobrepasa la misma noción de poesía de tal manera que diseña una compleja y radical textura en la que tienen cabida los más diversos intereses. En *o âmago do ômega* (1955-1956) el texto era tanto una orquestación de la voz y la palabra, que permitía la experimentación con el significante y sus posibilidades semánticas, como una inversión plástica del modelo mallarmeano: la página en blanco devenía *noire*, las palabras se convertían en blanco estelar y de

* La educación de los cinco sentidos *(Ambit Serveis Editorials, Barcelona, 1990) en edición bilingüe. Traducción de Andrés Sánchez Robayna. Incluye prólogo y notas complementarias realizadas por Haroldo de Campos y Andrés Sánchez Robayna.*

este modo se ejercía también una subversión crítica del modelo mallarmeano. En el conocido «nascemorre» se repite, como en algunas manifestaciones de la música contemporánea, variantes del mismo término, sosteniendo el texto en una dicción analítica de los sonidos y de su empuje metafísico hasta condensarlos como materia. El sentido pertenece a los sentidos.

El libro que acaba de editar en traducción castellana Ambit Serveis Editorials (Barcelona, 1990) se encuentra en la fase ulterior del concretismo practicado por Haroldo de Campos. Aparecido en edición brasileña en 1985,*La educación de los cinco sentidos* revela la dimensión de una actividad textual desarrollada bajo la idea de *obra en marcha* que el poeta de Sâo Paulo vertebra, no obstante, sin prisa alguna. La primera noticia que tenemos del libro, sirva esto de ejemplo, aparece en 1982 en el brasileño *Cuaderno de música/9,* lo que muestra la extremada elaboración crítica que siguen sus libros. Las páginas-fragmento de *Galáxias,* demos otro dato, se inician en 1963 y sólo concluyen en 1984.

Sin duda las variaciones críticas que impone la obra de Haroldo de Campos apenas pueden abarcarse en algunas páginas. Coformémonos con sugerir de forma fragmentaria las diversas orientaciones que cristalizan a nuestro parecer en *La educación de los cinco sentidos.*

La *antropofagia* cultural es el baluarte que los modernistas brasileños levantaron como signo de participación en la cultura. Como propuesta les permitía una lectura de su propia tradición viva al tiempo que una ingurgitación de todos aquellos elementos que les atrajeron de la hora vanguardista. Es esta posición ante la cultura la que asume el Grupo Noigandres en su praxis concreta. En la obra haroldiana tal actitud se despliega como en círculos concéntricos hasta llegar a *La educación de los cinco sentidos.* En efecto, no faltan referencias en este libro a Oswald de Andrade, como tampoco a Dëcio Pignatari o Augusto de Campos, los herederos de la antropofagia cultural brasileña. Y junto a ellos la lectura del poeta romántico y de tan amplia significación como precursor del vanguardismo: Sousândrade.

Es en efecto Sousândrade quien concita en *O Guesa Errante* (1866) una visión de Nueva York bajo el arquetipo infernal de Dante, tan caro en la poesía de Haroldo de Campos; quien utiliza una disposición tipográfica de las palabras en la página que prefigura la actitud del Libro mallarmeano, motivo igualmente esencial en sus textos. Así en el poema «lo que es de césar» la subversión sintáctica y léxica de Vallejo le permite recordar los versos «¡Cae del amplio cielo/ topacio en flor!» del *Harpas d'ouro* sousandriano.

Si Haroldo de Campos asume esa tradición que *devora* todo lo que procede del exterior brasileño, su actitud ante la temporalidad literaria es del mismo modo radical. Su lectura de Ezra Pound le permite advertir que todas las épocas son cotemporáneas para el tiempo moderno, de tal forma que desde Guido Cavalcanti y Dante a Mallarmé o Ungaretti se edifica una misma Imagen que proyecta el ser en el tiempo. Tal posición, que se manifiesta de forma muy evidente en *Galáxias* como en *La educación de los cinco sentidos* , no supone tan sólo la caída de la temporalidad lineal que ha caracterizado el estado último al que llega la modernidad, sino también una cuidadosa atención a las imágenes más ambiciosas tejidas por el hombre en el tiempo en su mismidad esencial. Haroldo de Campos, no debe olvidarse, es lector crítico de Dante como revela *Seis Cantos de Paraíso* (1978), de Goethe (*Deus o Diabo no Fausto* , 1981) y, en estos últimos años, del *Génesis* bíblico.

Pero si desde la escritura contemporánea pueden asumirse antropofágicamente —y de forma no menos barroca— las *personae* del pasado, también la apertura hacia otros espacios ajenos a Occidente caracteriza la voz múltiple de Haroldo de Campos. Como Ezra Pound en la dirección aprendida en Fenollosa, el autor de *La educación de los cinco sentidos* actualiza y hace suya la voz de la poesía china incorporándola a su peculiar espacio sincrónico. Así en «litaipoema: trincar chino» donde hace uso de las técnicas de la poesía espacial e incorpora ideogramas de Li po, uno de los mayores poetas chinos. Sus textos gravitan de este modo sobre una constante apropiación textual espacio-temporal diversa y de extremada síntesis en la que no falta una apertura dialógica hacia los discursos del arte como revelan «Klimt: tentativa de pintura» o la sección del libro «6 metapinturas y 1 metarretrato».

En el centro de la actividad poética haroldiana, como se desprende de lo hasta ahora sugerido, se instala su peculiar poética de la traducción, que si se afirma en el lema poundiano *Make it new* es para orientar de una forma muy precisa ese deseo de dar nueva vida al pasa-

do literario a través de la traducción. *Transcreación* es su término paradigmático.

Como *transcreación* opera su escritura en torno a motivos diversos: Alceo o Dante, Goethe o Cavalcanti. Esto es: como completa acción antropofágica que tiene ante sí no tanto la dimensión semántica de los textos como su misma forma, pues es la forma —así lo indica en el libro que aquí comentamos— el contenido de la poesía. Tal posición le permite desplazar la denotación originaria para incorporar el sentido formal del texto a un nuevo sistema dialógico, a una tradición moderna de la poesía y, en suma, a una actitud diferencial ante la lengua. De este modo el poema XXXVI del *Canzoniere* de Guido Cavalcanti recibe una primera transcreación junto al estudio haroldiano «O dolce estil novo "Bossa Nova" na Italia do *duecento*» *(Folhetim,* Folha de S. Paulo, núm. 339, 17-7-1983) y se convierte ahora en una nueva transcreación, «balateta a la moda toscana», con referencias no ya a Toscana sino a Londres y con una musicalidad que recuerda no tanto el *envío* musicado de Cavalcanti como el movimiento de pura belleza presente en el original que escucha el mismo músico brasileño Caetano Veloso.

Movimiento y sincronía: traducción antropofágica que llega a extremarse en «Floritura anecdotada», donde los amores y la muerte del conde de Villamediana, el poeta barroco español, pasan de ser sustancias no formalizadas en el lenguaje poético a recibir una equiparable transcreación.

A lo largo del percurso textual haroldiano, del que *La educación de los cinco sentidos* se muestra como un paso hacia el centro de su sistema poético, se advierte la presencia de tres tradiciones extremadamente activas en su palabra: la expansión neológica y la conciencia de una obra en marcha, de Joyce; la poética de la traducción, la visión de que todas las épocas son contemporáneas y una apertura ideográfica hacia la cultura oriental propias del autor de *Cantares* ; y el estado final al que llega la modernidad con el *Livre* mallarmeano. Triple gravitación de su palabra sentida además desde la voluptuosidad y el fasto barrocos y desde una posición extremadamente crítica y selectiva. La poesía resulta así tanto un constante palimpsesto como, digámoslo con sus palabras, una «soror incestuosa». Pero comentemos ahora sólo dos ejemplos:

I. La vertebración del *sol* y los *occhi* humanos como signos, en su escala descendente, de la *luz* divina constituyen, como es conocida, el paradigma simbólico del neoplatonismo desde Plotino a Marsilio Ficino o León Hebreo. Haroldo de Campos recurre no obstante a la teoría neoplatónica del filósofo árabe al-Ghazzali en su poema «'Tis optophone which ontophanes» (título tomado del *Finnegans Wake* de Joyce), para advertir como esa precisa luz se precipita, del mismo modo que hace Mallarmé en «Brise marine», sobre la página: «el ojo raya/ aquiahora/ en el papel». Cuenta además con la unísona fecha de la muerte de al-Ghazzali, llll, para evocar el horizonte mismo de una luz divina que deviene, desde una perspectiva moderna, no ser, nada que se ilumina en su luz opaca, utilizando tal fecha en un sentido ideogramático equiparable a la escritura china acogida por Pound.

II. «Oda (explícita) en defensa de la poesía en el día de San Lukács» es un texto lírico-satírico y está ideado como una pieza musical. La poesía situada inicialmente en un cielo epifánico desciende a lo largo del poema hasta ingresar en el espacio referencial brasileño con alusiones explícitas a Mario y Oswald de Andrade o a su hermano Augusto de Campos.El texto constituye desde comienzo a fin una constante cadena de citas textuales que nos muestran, entre tantas cosas, la sátira sobre la instrumentalización historicista de la poesía. También algo más: nos coloca ante un discurso que en su misma manifestación palimpséstica oblitera toda ingenuidad ante las palabras, pues éstas tienen además de una «memoria segunda» como sugirió Roland Barthes, una constante articulación en las tradiciones literarias que las dota de sentidos que apenas se manifiestan en la superficie de la escritura.Haroldo de Campos nos lleva de este modo a un barroquismo de naturaleza crítica que superpone a todo decir sobre la realidad inmediata lo que dicen diversas voces ajenas al mismo autor, en una verdadera orquestación polifónica.

Sugeríamos al principio la idea de una cristalización de formas que aun en su variedad isomórfica se constituyen en un mismo sistema articulatorio. Sin duda, *La educación de los cinco sentidos* nos coloca ante un verdadero corpus de la poesía de Occidente en su necesidad de apertura hacia otras culturas. Del mismo modo, ante la enorme paradoja contemporánea de aprender el sentido originario del ser humano en su propia manifes-

tación sensible, en palabras, imágenes, ideogramas. El concretismo textual horoldiano deviene ahora una educación «do instinto» que ha de realizar su aprendizaje en ésta epoca final de la modernidad, de forma bien inversa al decir originario de la poesía: tomando ya la sobrenaturaleza tejida por las diversas épocas y espacios como materialidad o verdadera naturaleza en la que los cinco sentidos reaprenden su misma condición sensual y edifican su sentido.

La apropiación que hace el poeta español Andrés Sánchez Robayna de esta singularísima obra alcanza el mismo sentido que la práctica transcreadora llevada a cabo por Haroldo de Campos. Andrés Sánchez Robayna conoce, como revela su actividad traductora (Wallace Stevens, Giuseppe Ungaretti, Francis Ponge o Salvador Espriu), que la incorporación de textos esenciales de la tradición cultural de Occidente amplía de forma considerable las posibilidades expresivas de nuestra lengua. Su actividad traductora es de este modo crítica y creadora, pues los poemas ajenos al castellano sólo llegan a formar parte de la lengua en la medida en que son leídos desde posiciones poéticas que incluyen, en la *traslation* , una tradición activa. La misma poesía del español no está ajena a los intereses que se encuentran en la poética haroldiana el mismo lema poundiano *Make it New* lo ha utilizado en diversos textos críticos; o su atención a la insoslayable experiencia mallarmeana de *Un coup de dés),* si bien su apropiación lectora del barroco se despliega por caminos diferentes. En suma, *La educación de los cinco sentidos* incluida en la Biblioteca Ambit, que el mismo Sánchez Robayna dirige, incorpora por primera vez al castellano —existen sin duda traducciones parciales de obras de Haroldo de Campos, como las realizadas por Héctor Olea o Eduardo Milán— un libro completo de un escritor que realiza desde los años finales de los·40 una producción literaria central en el mundo contemporáneo y que nuestra lengua no puede continuar ignorando.

Nilo Palenzuela

Historia, discurso y polifonía en *El amante bilingüe* de Juan Marsé

lo que se niega no es la calidad
del texto... sino su *naturalidad*
(Roland Barthes, S/Z)

I

En la primavera de 1988 y en conversación publicada en la revista *España Contemporánea,* Juan Marsé reconocía a su interlocutor, Samuel Amell, que el percance de un infarto le había sumido en una especie como de tiempo muerto en el que había abandonado los dos proyectos de novelas largas que tenía entre manos. No obstante, matizaba que en una de las dos novelas que andaban en el telar, *El amante bilingüe,* iba trabajando lentamente, «porque tengo un problema de estructura. Es una novela muy compleja, completamente distinta a lo que hasta ahora he hecho»[1].

La génesis artística de *El amante bilingüe,* novela que en la trayectoria narrativa de Marsé sigue a *Un día volveré* (1982) —dado que *Ronda del Guinardó* (1984) es más bien un relato largo y *Teniente Bravo* (1987), un conjun-

[1] *S. Amell: «Conversación con Juan Marsé»,* España Contemporánea, *2 (1988), 100.*

to de cuatro narraciones cortas—, es dilatada. Dos razones nos llevan a sostener este parto artístico al modo del oviparismo unamuniano: la primera es que la idea inicial de escribir *El amante bilingüe* le asaltó a Marsé alrededor de 1983, según propia confesión: «Capté su primer latido hará cosa de siete años, en el transcurso de una conversación con Ana María Moix y la psicóloga Rosa Sender, sobrina del novelista. Rosa me contó la historia de un paciente suyo que sufría una especie de esquizofrenia: era catalán y de familia muy catalana, pero se vestía y hablaba y se comportaba como un charnego de ley, es decir, gastaba patillas y sombrero de ala ancha y chaquetillas y pantalones ceñidos y zapatos de tacón alto, y amaba todo lo andaluz. Y se me quedó la imagen de este hombre anhelando ser otro, cambiar de lengua y de aspecto y tal vez de identidad. La imagen se hizo obsesiva, hasta adquirir en secreto las garras y las alas de una novela» [2]. La segunda tiene que ver con las íntimas relaciones que elementos de la *Historia* [3] de la novela —tanto sucesos como existentes— guardan con idénticos elementos diseminados en las narraciones de *Teniente Bravo* , especialmente en *Historia de detectives* que abría el tomo de 1987.

El primer latido de *El amante bilingüe* es el anhelo de ser otro, como el infeliz actor que sale de casa maquillado y vestido para la función, y lloriquea delante del bar donde se citan su mujer y un fulano, y que según el relato del chaval Marés en *Historia de detectives,* desea:

> ir disfrazado de otro, ser otro, añadió Marés pensativo, muchos actores sin fortuna sueñan ser otro... [4]

El Joan Marés protagonista de *El amante bilingüe* es también un actor sin fortuna, un hombre cuya caída en la soledad y la desesperación se convierte en el objeto de la historia de la primera parte de la novela («Mi vida ha sido una mierda» [5] llega a escribir en uno de los cuadernos que sirven de elementos constructores de la novela). La segunda parte narrará la progresiva conversión de Marés en Faneca: el protagonista se consigue quitar la cara de Marés («A Joan Marés le dieron por desaparecido al cabo de ocho meses» [219] escribe el narrador tres años después de desarrollarse los sucesos fundamentales de la historia) para quedarse con su «otra» personalidad, la del charnego de ley, Faneca.

La nostalgia de ser otro, el deseo de transmutarse en otra personalidad es esencialmente carnavalesco, entendido al modo que quería Juan de Mairena, invocado en el epígrafe que abre la primera parte de la novela y que guarda una diáfana relación de *paratextualidad* [6] con ella: «lo esencial carnavalesco no es ponerse la careta, sino quitarse la cara» [7]. Pero también cabe ver en lo carnavalesco un pacto de Marsé con el ideario crítico de Bajtín, según el cual el texto *carnavalizado* refracta el momento en que la novela privilegia el discurso de los oprimidos. «Según Bajtín —escribe Iris M. Zavala—, carnaval y realismo grotesco («carnavalización») desmontan el mundo porque están asentados en la ambivalencia, la incertidumbre, revelan la «otredad», la alteridad, frente a producciones culturales que asientan la cohesión y el orden» [8]

Ahora bien, *El amante bilingüe* no es tan sólo la historia de una nostalgia nacida de una locura grotesca: la pertinaz y obsesiva querencia de Marés hacia la mujer que le ha abandonado y de la que se emancipará del todo cuando consiga definitivamente la «otredad» de Faneca, que inicialmente buscó para aproximarse a ella:

> Ahora que todo había terminado, Faneca sintió que le invadía un sentimiento de alivio y culpabilidad. ¿Por qué se había embarcado en esa aventura tardía y un poco decepcionante? ¿Qué tenía de especial esa mujer, con sus treinta y ocho años, funconaria de la Generalitat, separada, liada con otro hombre, un catalanufo monolingüe y celoso? ¿Qué tenía él que ver con toda esa gente? [213].

[2] *J. Marsé: «Primera imagen, primer latido»,* El Sol *(5-X-1990).*

[3] *Siguiendo a la* nouvelle critique *francesa (de Barthes a Genette) distinguiré entre* historia y discurso/relato. *Empleo, no obstante, la terminología del excelente libro de S. Chatman:* Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine *(Madrid: Taurus, 1990), que acepta las aportaciones del estructuralismo francés.*

[4] *J. Marsé: «Historia de detectives»,* Teniente Bravo *(Barcelona: Seix Barral, 1987), 31.*

[5] *J. Marsé,* El amante bilingüe *(Barcelona: Planeta, 1990), 37. En adelante citaré la novela en el texto, indicando entre corchetes el número de página.*

[6] Paratextualidad *según la definición de Gérard Genette. Cf. G. Genette:* Palimpsestos. La literatura en segundo grado *(Madrid: Taurus, 1989), 12-13.*

[7] *Proviene de A. Machado:* Juan de Mairena, *ed. A. Fernández Ferrer (Madrid: Cátedra, 1986), t. I, 165.*

[8] *I.M. Zavala: «Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo» en* Teorías literarias en la actualidad, *ed. G. Reyes (Madrid: Revista de Occidente, 1989), 110-111.*

Es también una ilustración sobre la naturaleza del mundo en el que vive el protagonista: la Barcelona contemporánea. Marsé, que consideraba en declaraciones a Federico Campbell hace veinte años que *Ultimas tardes con Teresa* le había permitido «hincar el diente en esas especiales circunstancias culturales y vitales que componen la comunidad bilingüe de nuestra Barcelona»[9], continua fiel a dicha temática que sigue siendo proyectada desde el territorio mental que el propio novelista considera ideal para sus historias: el de los personajes provenientes de los barrios del Guinardó, Horta y Gracia. *El amante bilingüe* es así obra heredera de las preocupaciones de Marsé que ha aprovechado diversas técnicas narrativas —cercanas incluso a las que se utilizan en la denominada ficción posmoderna[10]— para conseguir los valores que siempre ha considerado más importantes en la novela: «El gusto por contar una historia y la habilidad en contarla simplemente»[11].

II

La historia de la última novela de Marsé se vertebra en torno a un joven catalán de origen humilde casado con Norma Valentí, un señorita de la burguesía barcelonesa que le abandona tras cinco años de vida en común. Joan Marés es, como habitualmente en la novelística de Marsé, un derrotado («me interesa más un derrotado que un vencedor (...) me interesa más contar la historia de un tipo que pierde que la de un tipo que gana»[12]); un derrotado que ama a la mujer que le ha abandonado —«la amo y sanseacabó» [51], le dice a Cuxot, su colega en los trabajos astrosos de la vieja Barcelona—. A su delirante estratagema para reconquistar a su mujer se une la complicidad sarcástica del narrador que presenta un mundo degradado en su altanería y soberbia, y cuyo correlato en la novela no ees tanto la imágen estúpida de la oficina de «Assessorament Lingüistíc» sino el Walden 7 —«el controvertido edificio del arquitecto Bofill en Sant Just» [17]— cuyas losetas de revestimiento se desprenden al compás de la conversión de Marés en Faneca:

> Sus últimas noches en Walden 7 —escribe el narrador en la segunda parte de la novela— habían sido desoladoras, preñadas de insomnio y de sirenas de ambulancia, preludio de soledad y de muerte [169].

El discurso de la novela se ordena en dos partes, cada una de veinte capítulos. La primera dispone los sucesos siguiendo la secuencia normal —historia y discurso tienen el mismo orden—, salvo el capítulo primero y el séptimo ocupados por los cuadernos que ha escrito el propio protagonista Joan Marés, y que llegaran a poder de su mujer, en la segunda parte de la novela, a través del otro yo de Marés, Juan Faneca.

Estos cuadernos —«El día que Norma me abandonó» y «Fu-Ching, el gran ilusionista»— son resultados de la memoria del protagonista que es su narrador, y al igual que el tercer cuaderno, «El pez de oro», que ocupa el tercer capítulo de la segunda parte, se dirigen a un receptor interno o narratario que es su propia mujer, Norma Valentí i Soley. Desde el punto de vista de la duración narrativa, son resúmenes temáticos.

Los cuadernos nacen del deseo obsesivo de Marés por guardar memoria de su desgraciada existencia. Así en el primer cuaderno transcribe lo ocurrido en una tarde del mes de noviemnbre de 1975 en que encuentra a su mujer en la cama con un limpiabotas charnego:

> Para guardar memoria de esa desdicha, para hurgar en una herida que aún no se ha cerrado, voy a transcribir en este cuaderno lo ocurrido aquella tarde [9-10]

El segundo cuaderno recuerda su niñez en lo alto de la calle Verdi: son las señas de identidad de Marés y el lugar del relato más plagado de intertextualidades respecto de *Teniente Bravo*. Marés que se soñó joven escritor de un libro maravilloso («mire usted que he soñado» [15] confiesa Marés en el primer cuaderno; «Marés soñaba que de mayor escribiría un libro maravilloso» [21]) quiere rescatar de olvido sus recuerdos de la niñez:

> Dejo escritos aquí estos recuerdos para que se salven del olvido [37]

«El pez de oro» —cuaderno ubicado en la diégesis narrativa de la segunda parte— dedicado a la relación del

[9] *F. Campbell: «Juan Marsé»,* Infame turba *(Barcelona: Lumen, 1971). 223.*

[10] *Gonzalo Sobejano etiquetaba como «metanovela de la lectura» a* La muchacha de las bragas de oro *(1978). Cf. G. Sobejano: «Novela y metanovela en España»,* Insula, *512-13 (1989), 5. Cierto, por otra parte, que el maestro Sobejano no suele hablar de ficción posmoderna y que Marsé ha calificado a la posmodernidad de tontería.*

[11] *S. Amell: «Conversación con Juan Marsé», 101.*

[12] *S. Amell: «Conversación con Juan Marsé», 88-9.*

chaval Marés con Villa Valentí, la torre modernista donde nació Norma, explicita el narratario de estos cuadernos de Marés:

> Estoy hablando de Villa Valentí, el paraíso que me estaba destinado, perdona la pretensión, y en el que tú nacerías cuatro años después. Hoy sigue la Villa espejeando igual que ayer, en mi memoria y en mi barrio [125].

Los cuadernos son producto de la memoria del protagonista, Juan Marés, que se convierte en autor y narrador de unos elementos metafictivos (elementos del relato en rimer grado, y escritura y lectura respectivamente de Marés y Norma, existentes de la historia) que tienen la cualidad —tomo prestadas las palabras de mi maestro Antonio Vilanova, que al analizar en las columnas de *Destino* el libro de Nathalie Sarraute, *L'Ere du Soupçon*, trazaba los efectos del relato autobiográfico— de dar «la impresión de experiencia vivida, de absoluta autenticidad, y disipar el recelo y la desconfianza del lector respecto de la veracidad de la ficción novelesca[13], consigiendo introducir en la linealidad del relato elementos temáticos imprescindibles para su entera comprensión.

Al propio tiempo convierten la novela en la interacción explícita de diversas voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos; es decir, en *polifonía* como explica Bajtín[14]. El texto de la novela —nutrido por estos cuadernos— deviene en un ámbito en el que resuenan varias voces (la confesional de Marés narrador, la esquizofrénica de Marés protagonista y la sarcástica del narrador del relato); la palabra de Marsé ya no es monologal, existe la pluralidad de voces, existe la *polifonía*, expresión sincrética de la conciencia dialéctica de una época. *El amante bilingüe* revela de este modo la oscilación creadora del gran novelista barcelonés entre la ironía y la dialéctica[15] y muestra el radical escepticismo de Marsé que elude el mundo monológico y refracta la pluralidad de voces de la Barcelona contemporánea.

III

Volviendo a las relaciones entre el tiempo de la historia y del discurso o relato, planteemos la pregunta: ¿Qué relaciones hay entre el orden natural de los sucesos de la historia y el orden de presentación del relato?

El primer capítulo y mediante el primer cuaderno presenta el testimonio de Marés del día que Norma le abandonó tras encontrarla en la cama con un limpiabotas charnego (Marés aceptará la máscara de limpiabotas para su primera aproximación física a Norma coincidiendo con el carnaval del 86). Se trata de una anacronía retrospectiva sobre el devenir cronológico de la primera parte de la novela, cuya historia se inicia quince años después de formalizar sus relaciones y diez después del fatídico día de noviembre de 1975 que refiere el primer cuaderno. Esta *analepsis* tiene la función temática de presentar resumidamente las relaciones de Joan y Norma en su inicio («nos conocimos en la sede de los Amigos de la Unesco» [15]), en su matrimonio y en su ruptura, mediante una conversación —plagada de un humorismo descarnado y doloroso— que sostiene Marés con el episódico amante de Norma, un limpiabotas charnego.

A partir de aquí y con la nueva e importantísima *analepsis* del capítulo séptimo (el segundo cuaderno) se desarrolla linealmente la historia de la novela; historia que comienza en el invierno de 1986 y que tendrá su desenlace —ya en la segunda parte— el 15 de junio de ese mismo año, espacio temporal que abarca la historia del relato primero[16].

En 1986 Marés es «un hombre de cincuenta y dos años»

[13] *A. Vilanova: «Nathalie Sarraute y la era de la sospecha»,* Destino, *1311 (22-IX-1962).*

[14] *Cf. M. Bajtín:* Teoría y estética de la novela *(Madrid. Taurus, 1990).*

[15] *Cf. W.M. Sherzer:* Juan Marsé. Entre la ironía y la dialéctica *(Madrid: Fundamentos, 1982). El componente dialéctico de la «novela social»* Ultimas tardes con Teresa *fue advertido con penetración por Sobejano: «Amargo y pequeño* Quijote *de la narrativa social, este libro es en sí, al modo como el* Quijote *fue el mejor libro de caballerías posible, una excelente novela social, pero ya no derecha, ya no «objetiva» sino más bien (siguiendo el rumbo marcado por* Tiempo de silencio*) indirecta, subjetiva, expansiva, satírica, airada» [G. Sobejano:* Novela española de nuestro tiempo *(Madrid: Prensa Española, 1975), 455-6]. La profesora Magnini entiende* Ultimas tardes con Teresa *como la destrucción del realismo social: «Marsé parte de la temática social-realista, haciéndola, al mismo tiempo, objeto de su sátira arrasadora»[S. Magnini: «*Ultimas tardes con Teresa: *culminación y destrucción del realismo social en la novelística española»,* Anales de Narrativa Española Contemporánea, *5 (1980), 25].*

[16] *Al modo de Genette llamo* relato primero *a aquel en relación al cual se establece la existencia de una anacronía o de un nivel narrativo metadiegético. Cf. G. Genette:* Figuras III *(Barcelona: Lumen, 1990).*

[21], víctima tres años antes de un accidente que ha dejado huellas en su rostro, «vestido con harapos y tocando el acordeón» [21] en diversas zonas de la vieja Barcelona, y que bajo la obsesión de seguir locamente enamorado de Norma, concibe el universo como «un jodido caos en expansión que no tiene sentido» [34]. De esta soledad amarga y de esta tristeza desesperante sólo se rescata circunstancialmente hablando con sus colegas callejeros —Cuxot, Serafín—, interpretando diversas músicas —boleros o melodías de Piaf—:

Con la cabeza recostada sobre el acordeón y los ojos cerrados, interpretó *C'est à Hambourg*, evocando las sirenas de los buques y la bruma en los muelles envolviendo a la melancólica prostituta que llama a los marineros apoyada en una farola, y esa evocación portuaria y canalla le trajo el punzante recuerdo de sus ex mujer, Norma Valentí (...) Pensando en ella, interpretó la melodía tres veces seguidas, hundiendo mentalmente a su ex mujer en la depravación y el vicio de los bajos fondos de Hamburgo [24].

Y, sobre todo, mediante una estratagema «que le permitía hablar con ella de vez en cuando, oir su voz, sin darse a conocer» [25]: Marés llama a las oficinas del Plan de Normalización Lingüística, disfrazando su voz con un acento del sur —Juan Tena Amores[17], dice llamarse en una ocasión— para notar la voz de Norma, sentida como «voz de leche caliente» que se introducía en las venas «como dulce veneno» [61].

Por su parte Norma Valentí tiene treinta y ocho años y comparte su vida sentimental con su inmediato superior, el sociolingüista Jordi Valls Verdú, a quien Marés había conocido diez años atrás «robando volúmenes de la Bernat Metge en la vasta biblioteca del difunto Víctor Valentí, padre de Norma» [29].

La esperpéntica trayectoria de Marés, obsesionado por encontrarse con Norma, desembocará en esta primera parte (tiempos de carnaval) en su máscara de limpiabotas acharnegado con la que consigue la máxima aproximación a su ex mujer:

El limpiabotas tenía la cabeza colgada sobre el pecho y las manos embadurnadas de betún inmovilizadas junto a los tobillos de Norma, como si no supiera qué hacer [109].

En el decurso de la historia, unicamente roto por la *analepsis* del capítulo séptimo, han ido creciendo en el universo de Marés los fragmentos de una pesadilla («Cuxot, anoche tuve otra pesadilla —dijo Marés—» [50]), que acabará por devorarle, por quitarle la cara. Se trata de su otro yo —«un charnego fino y peludo, elegante y primario» [47]— trasmutado en su amigo de la infancia, Juan Faneca, que le ofrece nada menos que camelar de nuevo a su mujer, aprovechando «que tu Norma siente cierta debilidad por los charnegos» [48]. La querencia de Marés por su otro yo nacido del sueño («Difícil saber si entraba o salía del sueño» [46]) le llevará a la aventura sexual con su vecina de Walden 7, la viuda Griselda —suceso aparentemente secundario, un *satélite* dirían los estructuralistas[18]— y a la esperpéntica escena del Café de la Opera durante el carnaval. En ambos casos Marés se cubre con una máscara que progresivamente se va acercando más a la figura de su pesadilla, a Juan Faneca.

La segunda parte de la novela arranca con un Marés cada vez más tironeado por los hilos de su marioneta, más cercano a su máscara (vestimenta y voz son de Faneca):

Experimentaba la creciente sensación de que alguien que no era él le suplantaba y decidía sus actos [119].

Desde este embargo de la personalidad de Marés por Faneca, el protagonista de la novela llama telefónicamente por vez primera a Villa Valentí: el amigo charnego de la infancia suplanta también por primera vez a Marés.

En este preciso instante del decurso narrativo se produce la tercera *analepsis* —el tercer cuaderno— que nos descubre, mediante la narración del propio Marés, la infancia del protagonista y su contacto con Villa Valentí y con el padre de Norma. Dos elementos de esta tercera *analepsis* son emblemáticos para la historia del relato primero: de un lado, el niño Marés llega a Villa Valentí porque el padre de Norma se embelesa con sus habilidades de contorsionista, y llega simulando ser un charneguillo más de los del barrio:

[17] *Ningún lector de Marsé pasará por alto el referente irónico de los nombres de los principales personajes: Marés (Marsé); Norma y su normalización lingüística («no olvides que Norma es sociolingüista le dice Marés a Cuxot— ... Que tiene trato constante con los charnegos y con su lengua»[173]); Juan Tena Amores («Tena Amores, para servirla. Tenamores»[63]); etc.*

[18] *En la primera parte de la novela tal vez el único suceso narrativo que puede calificarse de* satélite *es la aventura de Griselda. Creo, sin embargo, que su supresión destruiría la lógica narrativa y, en consecuencia, no cabría interpretarlo como un* motivo libre. *Teóricamente son pertinentes las consideraciones de S. Chatman (*Historia y discurso, *56-7) a propósito de los sucesos* satélites *y de los —siguiendo a Todorov y Tomashevsky—* motivos libres.

Parles una mica de català, supongo... [le dice el señor Valentí] —Una mica pero malamente— simuló aviesamente mi torpeza [129].

Marés-Faneca volverá de nuevo a Villa Valentí, intentando recuperar a su ex mujer como habilidoso imitador de un charnego achulapado.

De otro, el regalo que el señor Valentí le hace por la colaboración que le había pedido (participar en una representación teatral doméstica): la pecera con el pez de oro, perdido poco después en las aguas del estanque de la propia villa. El pez se deslizará en el musgo del estanque y se perderá «en la sombra para siempre» [139]; la pecera guarda, en cambio, en el relato primero, las recaudaciones de su trabajo de músico callejero: «En casa depositó la recaudación del día en una pecera» [35]. El fascinante pez de oro se ha trocado en las monedas recaudadas en su cotidiano y patético descenso a los infiernos.

El discurso narrativo de la segunda parte se articula en torno a la progresiva aproximación de Marés, trasmutado poco a poco en su otra personalidad, la de murciano fulero, hacia Norma. La metamorfosis de Marés en Faneca es primero física —para atraer a Norma— pero acaba siendo mental y cultural, conduciéndole a un cambio de personalidad absoluto que le liberará de sus antiguas señas de identidad y que precisamente se opera tras el encuentro amoroso con su ex mujer, y parejamente a su relación con Carmen, la muchacha ciega de la pensión Ynes.

La conversión de Marés en Faneca sigue tras el tercer cuaderno el siguiente proceso: primera visita de Marés-Faneca a Norma en Torre Valentí con un doble objetivo: verla y ofrecerle los cuadernos que ha redactado él mismo. El falso charnego consigue no levantar ni siquiera el más mínimo recelo en Norma y en su «sensible nariz montserratina (...)capaz de olfatear la impostura y el serrín del falso charnego a varios kilómetros de distancia» [152].

El segundo eslabón lo constituye el retorno del falso murciano a su barrio, al tramo final de la calle Verdi, a la pensión Ynes. A partir de este momento la personalidad del protagonista se presenta completamente escindida: de un lado, Marés, el Walden 7 y el trabajo de acordeonista callejero junto a Cuxot; de otro, Faneca con su ojo tapado por un parche, sus andares rumbosos y su ámbito de la pensión Ynes. Pero este segundo yo va ganando enteros gradualemente: la nueva visita a Norma, la relación con la joven ciega Carmen y sobre todo la usurpación que finalmente hace del músico callejero y zarrapastroso:

Un día de principios de junio, el músico callejero dejó de acudir a las Ramblas como cada mañana y Faneca pasó a ocupar una esquina en la plaza Lesseps tocando el acordeón vestido de luces y con antifaz negro. No volvió a ver a Cuxot ni a Serafín. Había adquirido un maltrecho traje de torero esmeralda y oro en una tienda de disfraces del Raval y decidió tomar prestado el acordeón de Marés y ganarse la vida más cerca de la pensión [195].

Faneca, que se gana la vida bajo el rótulo y el disfraz de «El Torero Enmascarado» —cuya filiación el lector conoce al mismo tiempo que Norma y a través del propio Faneca— expresará este conflicto en su última visita a Walden 7 y a su vecina Griselda, confesando lo miserable de su actitud respecto a Marés y sintiendo de pronto «la imperiosa necesidad de sincerarse con alguien y le habló de Carmen» [200]. Carmen es la nueva querencia del nuevo Faneca. Entre tanto, la identidad de Marés se va diluyendo, destruyendo, en correlato con el simbólico Walden 7:

Desde la cama podía oír los gemidos nocturnos del Walden 7, la respiración agónica del desfachatado edificio: regurgitar de cañerías, impacto de losetas que caían más allá de la red, crujidos y quebrantamientos diversos. El descalabro del monstruo proseguía, y Marés sentía que la vida estaba en otra parte y que él no era nada, una transparencia: que alguien, otro, miraba esa vida a través de él [171].

El último eslabón de este proceso mediante el cual el protagonista se libera de su personalidad de Marés para convertirse en Faneca lo constituye su encuentro en la pensión Ynes con Norma. El sarcasmo cruel con el que el narrador prepara la escena de la habitación culmina con el enfrentamiento de Norma con Valls Verdú en presencia de Faneca. Es un momento ejemplar de aquello que predicaba Bajtín de Dostoievski: el narrador «no habla *acerca del* héroe, sino *con* el héroe»[19]:

El sociolingüista pareció darse momentáneamente por vencido y asomó un componente de animalidad doméstica y apaleada en su cara, cierta resignación perruna. Daban ganas de darle una

[19] *M. Bajtín:* Problemas de la poética de Dostoievski *(México: Fondo de Cultura Económica, 1988),* 95.

galleta o un terrón de azúcar, pero el charnego fulero optó por no hacerle caso [206][20].

No obstante, el 15 de junio de 1986 —fecha del encuentro de Norma y Faneca en la calle Verdi— la personalidad del protagonista se ha liberado de Marés, del «neurótico solitario de Walden 7» [202], y el encuentro sexual más que amoroso con Norma no responde a su vieja personalidad desahuciada —la de Marés— sino a un nuevo pulso que el narrador no duda en subrayar[21]. De ahí que al aire de su nueva personalidad conquistada desee «dejar a la señora de Marés en su coche y volver junto a la ciega» [212]. Las querencias de Marés han terminado: la sombra borracha y grotesca (verdadera silueta esperpéntica), solitaria y derrotada de Marés, que Faneca mira con «lágrimas en los ojos» [214], desaparece, para dejar paso al nuevo destino del protagonista:

Trastornado, indocumentado, acharnegado y feliz, se quedaría allí iluminando el corazón solitario de una ciega, descifrando para ella y para sí mismo un mundo de luces y sombras más amable que éste. [218]

El relato se cierra tres años después, en el verano de 1989: Marés ha desaparecido y el protagonista transformado en Faneca aparece tocando su acordeón «ora con la barretina ora con la montera» [220] delante del templo de la Sagrada Familia. Se trata de una *elipsis* narrativa que guarda una cuidada simetría con la *analepsis* inicial de la novela[22]. Discurso e historia se ensamblan en los emblemáticos sintagmas que cierran, a través de la voz de Faneca, el texto narrativo:

vaya uzté con Dió i passiu-ho bé, senyor... [220].

V

Hemos visto como en el discurso con el que se cuenta la historia de *El amante bilingüe* tienen gran importancia los cuadernos que escribió Marés durante el largo período en que no sabe nada de su ex mujer. De todos ellos el que mejor retrata al protagonista es el segundo —la *analepsis* del capítulo séptimo de la primera parte de la novela—, «Fu-Ching, el gran ilusionista», que además sirve de punto de partida para revelar las intertextualidades que esta novela contrae con los relatos de *Teniente Bravo.*

El narrador del cuaderno, Joan Marés, escribe acuciado por salvar ciertos recuerdos del olvido y porque el modo y manera de uno de los narradores de *Un día volveré* mantiene «el dedo en el gatillo de la memoria»[23]. Y la memoria empieza por reconstruir el noroeste de la ciudad de su infancia y el chasis herrumbroso del Lincoln Continental 1941 —«está siempre varado en mi memoria en medio de un mar de hierba y fango negro y cercado por un montón de cosas muertas» [37]—, punto de encuentro de los chavales amigos del barrio, tal y como había aparecido en *Historia de detectives* a través de la narración de Roca, un compañero de Marés (subrayo los fragmentos que se mantienen en la descripción de *El amante bilingüe*):

Un Lincoln Continental 1941 de líneas aerodinámicas y radiador cromado venido de quien sabe dónde a morir aquí como *chatarra.* De su pasado espléndido quedaba algún destello en medio de la herrumbre, algún cristal, pero todo él parecía más bien una gran cucaracha *calcinada* y sin patas, *sin ruedas ni motor, y nadie en el barrio recordaba cómo y cuándo había llegado hasta aquí arriba quién lo abandonó sobre esta pequeña loma al noroeste de la ciudad,* y por qué. *El Lincoln estaba varado en el mar de fango negro y cercado por un montón de cosas muertas: pedazos de hierro, una butaca desventrada, pilas de neumáticos* ,somieres oxidados y *colchonetas mugrientas y desgarradas* » [*TB,* 13-14].

20 *Tal vez sea este el lugar oportuno para advertir la intertextualidad que Valls Verdú guarda con el sociolingüista Vallverdú del relato* Noches de Bocaccio, *descubridor del* chorizo de las letras *gracias a su espabilada nariz detectora de charnegos: «Me llamó la atención», dicen que dijo el infatigable sociolingüista, «que se refiriera a nuestra cultura como una cultura extranjera: esto le delataba como murciano que es» (J. Marsé:* Teniente Bravo, *183).*

21 *Creo que la única ocasión de la novela en que, operando el discurso según los cánones del monólogo narrativizado —«discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur»(D. Cohn:* La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman *(Paris: Du Seuil, 1981), 29)— o discurso transpuesto en estilo indirecto libre —G. Genette:* Figures III, *229— se aprecia la complicidad casi absoluta del narrador con el personaje al remarcar explícitamente el adjetivo posesivo «su», lo que supone además que el espacio textual, en este caso concreto, está dominado por el narrador. Sobre cómo las formas indirectas puras revelan la presencia del narrador, deben verse las atinadas consideraciones de S. Chatman:* Historia y discurso, *224; y D. Cohn:* La transparence intérieure, *162-3.*

22 *La más perfecta simetría de la* analepsis *sería la* prolepsis. *Cabe, no obstante, entender la elipsis —tipo de duración narrativa— como una forma de prolepsis —tipo de orden narrativo— (Cf. G. Genette,* Figures III *)en atención a la certera explicación de Chatman: los sucesos intermedios en la* prolepsis *«deben ser relatados más tarde, porque si no, el salto constituiría simplemente una* elipsis» *(S. Chatman:* Historia y discurso. *67).*

23 *J. Marsé:* Un día volveré *(Barcelona: Seix Barral, 1989), 315.*

La única novedad principal del recuerdo de Marés es la asociación del coche con su madre: «mi madre borracha caminando contra el viento» [37].

El Marés protagonista del cuaderno tiene doce años. Sus amigos son: «Faneca, David y Jaime» [38] según este cuaderno que olvida el narrador de *Historia de detectives* y que, en cambio, está presente en el tercer cuaderno: «David, Jaime, Roca y Faneca» [126]. Son exactamente los mismos de *Historia de detectives*.

La madre de Marés «fue una cantante lírica bastante conocida» [39], «era adivina y médium» [*TB*, 34]. Ahora, en el presente del relato de Marés, «los sábados recibe en la galería a sus viejos amigos de la farándula» [39], lo que es idéntico a lo narrado por Roca:

> los sábados por la noche recibía en su casa a dos desastrados matrimonios de vicetiples y tenores retirados y juntos cantaban zarzuelas y se emborrachaban de vino, llorando de emoción lírica alrededor de un viejo piano hasta la madrugada [*TB*, 34-35].

Pasaje que encuentra una absoluta reverberación en el cuaderno de Marés:

> juntos cantaban zarzuelas y se emborrachan de vino, llorando de emoción lírica y de nostalgia alrededor del viejo piano [39].

La identidad del Marés de *Historia de detectives* y del protagonista de *El amante bilingüe* es absoluta. Las intertextualidades, constantes.

De ese mundo familiar destaca su padre, el ilusionista mago Fu-Ching de quien Faneca confesará en su primera entrevista con Norma: «No fue buen padre para Marés, pero el chico le quería mucho» [149-150]. En *Historia de detectives* «ya no tenía dientes y estaba tísico y alcoholizado, pero aún nos maravillaba con sus elegantes trucos, su precisión gestual, su fría autoridad» [*TB*, 35], según establece el narrador Roca; en *El amante bilingüe* los chavales siguen fascinados por el padre de Marés, presentado ahora desde el recuerdo de su hijo:

> el mago Fu-Ching, ilusionista alcohólico vestido con el viejo kimono y el gorro chino que mi madre le guardaba en casa desde hace años. Fu-Ching tiene unas manos larguísimas y bien cuidadas y luce maneras galantes y refinadas [39-40].

De este mar de intertextualidades (al que habría que sumar el cronotopo[24] de la pensión Ynes, presente también en el relato que encabeza *Teniente Bravo*[25]) se deduce por vía de Roca y de Marés, cuya sorprendente identidad en los recuerdos es una apelación a la mano autorial de Marsé, el ambiente sórdido y decrépito, triste y nostálgico de la familia de Marés quien vive, por lo demás, escindido por la separación de su padre alcohólico y su madre borracha y abotargada, y con la metáfora de la derrota como único futuro.

El chaval Marés se educa en el barrio y al modo de Fu-Ching practica diversas habilidades como la de la Araña-Que-Fuma, recordada por Roca:

> Marés se convertía en la Araña-Que-Fuma y se quedaba reflexionando envuelto en el humo azul del pitillo que manejaba diestramente con la pata [*TB*, 28],

como luego será recordada por el propio Marés y por su otro yo, Faneca. Del ambiente familiar también ha aprendido a ser «medio ventrílocuo» [*TB*, 28], «es medio contorsionista y ventrílocuo» [149], y a tocar el acordeón («le enseñó Mago Fu-Ching, el ilusionista» [149]).

Este es el bagaje formativo de la adolescencia y primera juventud de Marés en la inmediata posguerra (no olvidemos que Marés tiene la misma edad que Marsé, su creador). Y este es el mundo al que regresa transformado en Faneca: el mundo de la pensión Ynes, la taberna de Fermín convertida en el bar El Farol, las imágenes de los tebeos de *El Coyote*, el chasis del Lincoln, el ilusionismo... «Si en algún sitio lo esperaban —escribe el narrador a través del discurso transpuesto en estilo indirecto libre— era aquí» [160].

Desde la perspectiva de este mundo —«es el territorio ideal para mis historias y los personajes de alguna manera forman una especie de familia», ha dicho Marsé en alguna ocasión[26]— escuchamos la polifonía de voces que, mediante el viaje a los infiernos de un derrotado, ofrece el realismo sarcástico y esperpéntico, deformante

[24] Cronotopo *es, según Bajtín, «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (M. Bajtín:* Teoría y estética de la novela, *237).*

[25] *Las intertextualidades de la novela con el relato* Teniente Bravo *son interesantes por revelar la pre-existencia de Marés-Faneca. En el espléndido relato que da título al libro, situado en Ceuta durante un periodo de instrucción militar (en Ceuta fue recluta Marsé), entre los reclutas se cita a Marés como perteneciente al grupito de «sabihondos pelotillas barceloneses»[*TB*, 129] y a Faneca [*TB*, 131]. También en un momento determinado de esa crónica del machismo militar se oye, refugiada en el anonimato, la voz de un «recluta ventrílocuo»[*TB*, 138]: ¿Quién, Marés o Faneca?.*

[26] *S. Amell: «Conversación con Juan Marsé», 86.*

y aniquilador de Juan Marsé. En *El amante bilingüe,* Marsé ha configurado un anti-héroe portador de un discurso con valor completo y no un objeto de su discurso autorial. Marsé —como decía Bajtín de Dostoievski— «concibe un héroe como un *discurso.* Es por eso que su discurso acerca del héroe resulta ser un discurso acerca del discurso. Está dirigirdo al héroe como a un discurso y por lo tanto su orientación es *dialógica*»[27]. Y en ello reside lo más irritante de esta novela, cuya invención formal lejos de oponerse a las de identidad realistas y barojianas[28] del gran novelista barcelonés, es la condición —como decía Butor— «*sine qua non* de un gran realismo más a fondo»[29], capaz de representar sarcásticamente la realidad en que vivimos.

Adolfo Sotelo Vázquez

[27] *M. Bajtín:* Problemas de la poética de Dostoievski, *95. Naturalmente uso el término* discurso *en la acepción del gran crítico ruso.*

[28] *«De tener que estar al lado de alguien, me pondría junto a Pío Baroja», le confesaba Marsé a Campbell. Cf. F. Campbell:* Infame turba, *222.*

[29] *M. Butor: «La novela como búsqueda»,* Sobre Literatura, I *(Barcelona:Seix Barral, 1967), 10.*





Colección Colombina
Dirigida por Juan Manzano Manzano

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
LOS PINZONES **Juan Manzano Manzano** 3 tomos. 1988. 1.800 páginas. Cartoné.	12.000	13.320
COLON, SIETE AÑOS DE VIDA **Juan Manzano** 1919. 612 páginas. Cartoné.	5.000	5.300
COLON Y SU SECRETO **Juan Manzano** 1989. 990 páginas. Cartoné.	6.000	.6360
EN PRENSA: **DIEGO COLON** **Luis Arranz** 2 tomos		

Historia de la Medicina

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
LA MEDICINA PRECOLOMBINA **Francisco Guerra** 1990. 340 páginas. Rústica.	6.000	6.360

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08

LA BALSA DE LA MEDUSA

Revista Trimestral
Número 14, 1990

Consejo de Redacción, Gonzalo Abril, Valeriano Bozal (director), José M. Marinas, Cristina Peña-Marín, Francisca Pérez Carreño (secretaria de redacción), Carlos Piera y Carlos Thiebaut.

Diseño, **La balsa de la Medusa.**

Portada: Antonio Saura, *Retrato imaginario de Goya,* 1962

Edita, Visor Dis., S. A. Redacción, administración y suscripciones, Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 13 98.

Precio del ejemplar, 600 pesetas. *Suscripción anual* (cuatro números), España, 2.200 pesetas. Europa, 3.000 pesetas. América, 3.500 pesetas.

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 18 **Julio-Diciembre 1990**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «LA ENCRUCIJADA DE LOS NOVENTA. UN ENFOQUE MUNDIAL»

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

* **Reseñas temáticas:** Examen y comentarios —realizadas por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen seis reseñas realizadas por Alfredo Costa-Filho, Ernesto Ottone, Ana Sojo, Luciano Tomassini (latinoamericanas); Albert Carreras, Ana Isabel Escalona (españolas).
* **Revista de Revistas Iberoamericanas:** Más de 1.100 artículos, publicados en las principales revistas académicas y científicas de Iberoamérica, clasificados en un índice alfabético-temático de economía política.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 6.600 pesetas; Europa, 60 dólares; América Latina, 50 dólares y resto del mundo, 70 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Télex: 412 134 CIBC E
Fax: 583 83 10

ESTUDIOS

filosofía / historia / letras

ITAM

8

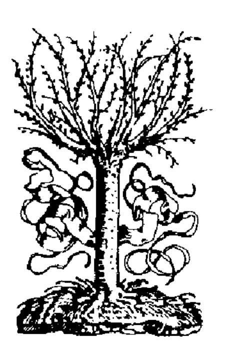
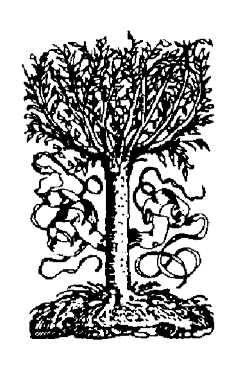
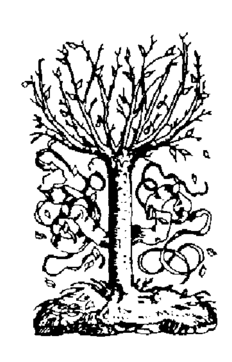
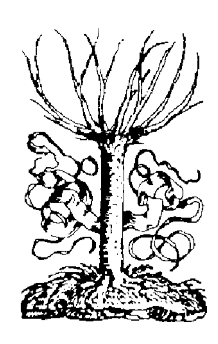
L. GONZALEZ *La diáspora de los intelectuales* ● **V. CAMPS** *De la representación a la comunicación* ● **A. STAPLES** *Un lamento del siglo XIX: crisis económica, pobreza educativa* ● **M. AGUILERA** *Vasari: la idea de Renacimiento en Le Vite* ● **E. GONZALEZ R. Y M. BEUCHOT** *Fray Jerónimo de Feijóo y las falacias Aristotélicas*

F. DOSTOIEVSKI *Dos cartas a A.G. Dostoiévskaia* ●

A.S. PUSHKIN *Sobre la poesía clásica y la poesía romántica*

INSTITUTO TECNOLÓGICO AUTÓNOMO DE MÉXICO

primavera 1987

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO 1990

Miguel A. Quintanilla: Nota editorial

Federico Mayor: En el 50º Aniversario del CSIC.

Emilio Muñoz Ruiz: CSIC, una síntesis de tradición y futuro. Media centuria en la balanza de la ciencia española.

Alejandro Nieto: El CSIC durante el período de la consolidación democrática.

Eduardo Primo Yúfera: Transición en el CSIC.

Carlos Sánchez del Río: La investigación científica en España y el CSIC.

Enrique Gutiérrez Ríos: El Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su gestación y su influjo en el desarrollo científico español.

Manuel Lora Tamayo: Recuerdos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en su 50º Aniversario.

FEBRERO 1990

Julio Abramczyk: Mario Bunge, un filósofo que defiende la idea del progreso científico.

Pedro Laín Entralgo: Augusto Pi i Sunyer y la unidad funcional del organismo.

Manuel García Velarde: Una década de divulgación científica en España: La Barraca de la Ciencia.

Francisco Fernández Buey: Notas para el estudio de la difusión de la obra de Antonio Gramsci en España.

Julio R. Villanueva: La Universidad en la encrucijada: la década de los 90.

José Rubio Carracedo: La ética ante el reto de la postmodernidad.

Anna Estany: Goodman, N. y Elgin, C.: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences.*

José L. Luján López: Galton, Francis: *Herencia y eugenesia.*

José Sala Catalá: Sánchez Ron, J. M.: *1907-1987. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas ochenta años después.*

Alberto Elena: López Piñero, J. M., Navarro, V. y Portela, E.: *La revolución científica.*

Enrique Lewy Rodríguez: Palacios Bañuelos, L.: *INSTITUTO-ESCUELA. Historia de una Renovación Educativa.*

MARZO 1990

Pedro Salvador: La labor investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el cuatrienio 1984-87: un ensayo de valoración.

Natividad Carpintero Santamaría: La fisión nuclear y la Unión Soviética, 1949: Georgi Flerov, recuerdos de un científico.

Vicente Ortega: Algo más que ingenieros. Reflexiones sobre la formación en ingeniería.

León Olivé: Qué hace y qué hacer en la Filosofía de la Ciencia.

Manuel Calvo Hernando: Ciencia y periodismo en Europa y América.

Luis Garagalza: Mayr, F. K.: *La mitología occidental.*

Moisés González García: «*TOMMASO, Campanella: Mathematica*».

Sebastián Alvarez Toledo: Reale, G. y Antiseri, D.: *Historia del pensamiento filosófico y científico.*

Eloy Rada: Hooke, Robert: *Micrografía. O algunas descripciones fisiológicas de los cuerpos diminutos realizadas mediante Cristales de aumento con observaciones y disquisiciones sobre ellas.*

S.F.C.: Gamella, Manuel: *Parques tecnológicos e innovación empresarial.*

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 28 33



ciencia pensamiento y cultura



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto	500	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto	5	8
USA, África	Un año	65	100
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	5	9

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



500 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA




Próximamente

Haroldo de Campos
El barroco en la literatura brasileña

Luis Rosales
Y de pronto, Picasso

Leonora Carrington
El hombre neutro

Gabriel Zaid
Intelectuales

Juan Carlos Agulla
La sociología en Latinoamérica


Anterior Inicio